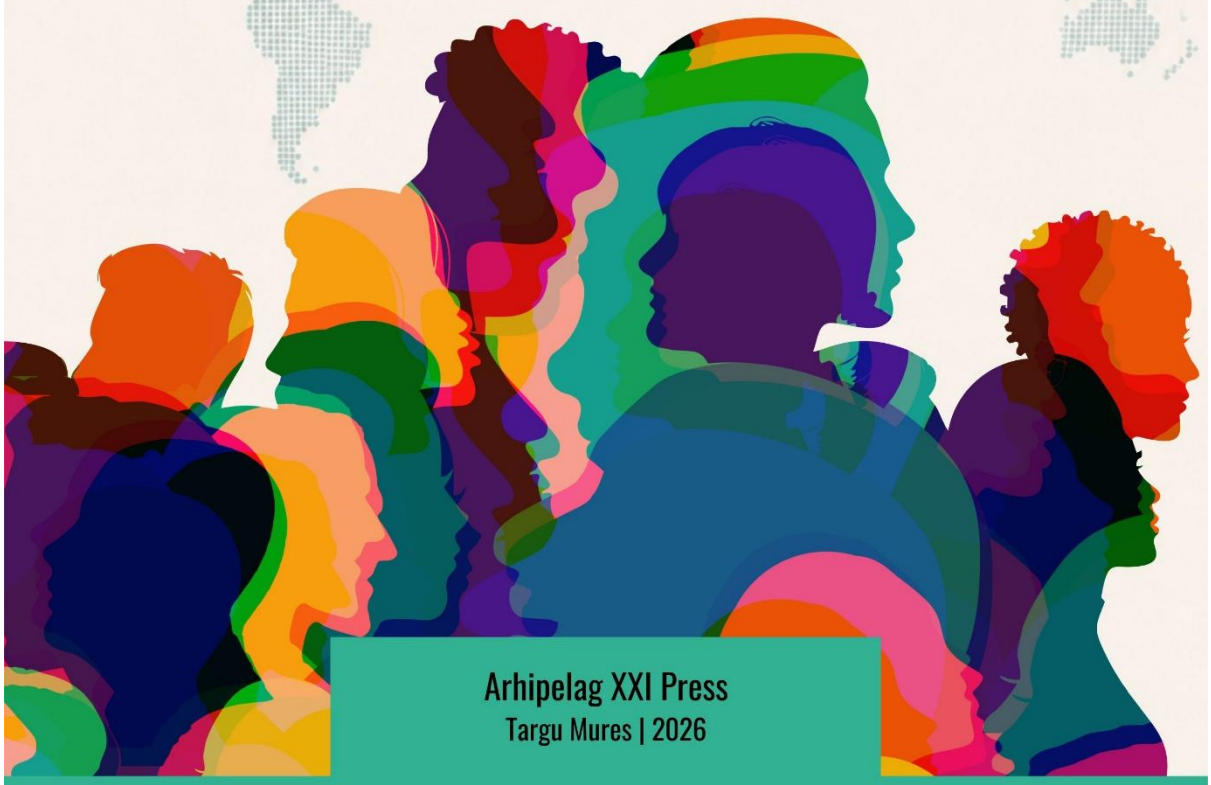
Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

Beyond Borders. Redefining Identity Through Global Dialogue

LITERATURE



Arhipelag XXI Press
Targu Mures | 2026

Date: 16 May 2026

Location: “DIMITRIE CANTEMIR” University, Tîrgu Mureș

BEYOND BORDERS. REDEFINING IDENTITY THROUGH GLOBAL DIALOGUE

Section: Literature

ISBN: 978-606-93691-1-1

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2026

Tîrgu Mureș, România Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

CONTENTS

MATEI VIŞNIEC. CONFLUENCES BETWEEN POETRY AND THEATER 10

Iulian Boldea 10

Prof. PhD, UMFST „G.E. Palade" of Târgu Mureş 10

ON THE VOCATION OF RE-CREATING THE FIRST WORLD 17

Mina-Maria Rusu 17

Prof., PhD, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center, „Apollonia" University of Iași 17

TRANSLATION AND THE CULTURAL FUNCTION OF CARMEN SYLVA'S (ELISABETH OF ROMANIA) WORKS WITHIN THE ITALIAN CULTURAL SPHERE 24

Călina Nicoleta Presură 24

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 24

ETHICAL IMAGINATION IN FLAUBERT AND HOULLEBECQ 35

Mariana Baloşescu 35

Assoc. Prof., PhD, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 35

OLIVIER KOURILSKY - THRILLERS WITH A MEDICAL TWIST 43

Mirela Radu 43

Assoc. Prof., PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest 43

STYLISTIC DIMENSIONS IN MIRCEA ELIADE'S PROSE 52

Lioara Coturbaș 52

Senior Lecturer, PhD, University of Oradea 52

PHENOMENOLOGICAL MYTHS OF ORIGIN: COSMOGONY AND ANTHROPOGONY IN COMPARATIVE PERSPECTIVE 59

Iudit Călinescu 59

Senior Lecturer, PhD, University of Szeged 59

ATTACHMENT TO BRITISH IDENTITY IN A SELECTION OF GRAHAM SWIFT'S WORKS 68

Irina-Ana Drobot 68

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest 68

FAIRY-TALES AND MAGIC AS A FRAMEWORK FOR THE NOVELS *MOTHERING SUNDAY* AND *HERE WE ARE* BY GRAHAM SWIFT 75

Irina-Ana Drobot 75

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest 75

THE SCIENCE OF THE MIND: BETWEEN AUTOMATISM, DREAMS, AND THE UNCONSCIOUS AMONG THE FRENCH SURREALISTS 81

Simona Şuta 81
Lecturer, PhD, University of Oradea 81
THE ROLE OF POETRY AND THE MAIN POETS PUBLISHED IN SCHOOL TEXTBOOKS DURING THE GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ REGIME 88
Cosmina Cristescu 88
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov 88
RIVALRY AMONG WOMEN ACCORDING TO GALDÓS 97
Lavinia Similaru 97
Lecturer, PhD, University of Craiova 97
WITIN IHIMAERA REVISITED 103
Mihaela-Anca Ogăşanu 103
Lecturer, PhD, University of Oradea 103
THE MIHAIL SEBASTIAN CASE 108
Iulian Băicuş 108
Lecturer, PhD, University of Bucharest 108
PARALLEL LIVES, BIOGRAPHIES OF MARCEL PROUST 120
Iulian Băicuş 120
Lecturer, PhD, University of Bucharest 120
SYMBOLIC AND IDENTITY DIMENSIONS OF FEMININITY IN THE INTERWAR NOVEL 132
Cristina Lizeta Furtună 132
Lecturer, PhD, „Valahia" University of Târgovişte 132
HERTA MÜLLER. AT THE INTERSECTION OF TRAUMA AND THE AESTHETICS OF THE UGLY: THE SHADOWS OF THE PAST IN FEMINIST LITERATURE 142
Emanuel-Daniel Sărmăşan 142
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" 142
CONFRONTING PERSONAL TRUTHS IN PETER SHAFFER'S DRAMA 149
Antonia Pop 149
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University 149
BETWEEN OPPOSITION AND ATTRACTION: STEINHARDT'S READING OF BOGZA 155
Anca Rusu 155
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 155
FLESH AND FAITH: ROBERT BROWNING'S "FRA LIPPO LIPPI" AND THE CONFLICT BETWEEN REALISM AND RELIGIOUS IDEALISM IN ART 159
Daria Pârvu 159
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu 159

MEMORY, IDENTITY, AND SURVIVAL IN THE MONODRAMA SFATURILE MELANIEI BY IRINA NECHIT: A DRAMATURGICAL MODEL OF NARRATIVE FRAGMENTATION 167

Dumitriţa Maximciuc 167

Assist. Prof., PhD, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chișinău, Republic of Moldova 167

REDEFINING THE INNER SELF OF A POSTMODERN MUSICIAN 173

Roxana-Silvia Moraru 173

Assist. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad 173

OUTSIDE THE TEXT 179

Carmen Mihaela Potlog 179

PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 179

AMBIGUITY AND MIRRORING IN AN ECOCRITICAL ANALYSIS OF T. S. ELIOT'S "THE WASTE LAND" 184

Dimitrie Andrei Borcan 184

PhD, "Ovidius" University of Constanța 184

AN ECOCRITICAL APPROACH TO WALT WHITMAN'S "SONG OF MYSELF" 193

Dimitrie Andrei Borcan 193

PhD, "Ovidius" University of Constanța 193

THE FEMALE INTIMATE DIARY: PARADIGMS AND REPRESENTATIONS 203

Diana Grumeza 203

PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 203

ION BARBU WITHIN THE POETIC LABYRINTH OF THE WORD 209

Alina Dorle 209

PhD, "Vasile Lucaciu, National College, Baia Mare 209

THE VICTORIAN WOMAN TRAVELLER: A POLITICAL ENTITY 217

Boșog Laurențiu 217

PhD Student, University of Craiova 217

GALA GALACTION – AN AUTHOR OF FANTASTIC PROSE 224

Maria Beatrice Lucaciu 224

PhD, University of Oradea 224

TO BE AND NOT TO BELONG: IDENTITY DILEMMAS IN MIHAIL SEBASTIAN'S WRITINGS FROM AN INTERCULTURAL PERSPECTIVE 229

Pop Maria-Nicoleta 229

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca 229

AKTIONSGRUPPE BANAT AND THE REDEFINITION OF ROMANIAN-GERMAN LITERARY IDENTITY BETWEEN MINORITY, DISSENT AND INTERCULTURAL DIALOGUE 234

Horia Mihai Răuț Băbuță 234
PhD, "Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, West University of Timișoara 234
SOLIPSISM AND THE INTELLECTUAL OUTSIDER: A COMPARATIVE ANALYSIS OF FAUST AND HARRY HALLER 241
Maria-Loredana Simionovici 241
PhD, "Ştefan cel Mare" Univeristy of Suceava 241
ANA BLANDIANA, A MODEL OF ETHICAL ILINX 246
Ioana-Mihaela Vultur 246
PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 246
THE MAN BETWEEN TIMES: THE CONSTRUCTION OF IDENTITY AND THE ROLE OF MEMORY IN DALIA SOFER'S THE MAN OF MY TIME 253
Teodora Voinescu The National College of Computer Sciences "Grigore Moisil", Brașov 253
MORAL VALUES IN LITERARY AND RELIGIOUS TEXTS 257
Gabriela Buta 257
PhD, "St. Gheorghe" Middle School, Sângeorgiu de Mureș 257
THE CHILD-HERO VERSUS THE HERO-CHILD: TOWARD A COMPOSITE FIGURE 265
Anca-Mihaela Dosan 265
PhD, "Carmen Sylva" National College of Computer Science, Petroșani, Hunedoara County 265
AN ONTO-AESTHETIC APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' POETRY 272
Stela Pleșa 272
PhD, Racoviţa Middle School, Sibiu County 272
THE SYMPHONY OF THE SOUL: FRAGILITY, MEMORY, AND DIVINE MERCY IN PSALM 103 279
Paul-Cristian Albu 279
PhD Student, University of Craiova 279
THE MARK OF THE UNCONVENTIONAL AND THE SEARCH FOR SPIRITUAL IDENTITY IN 20TH-CENTURY DRAMA: THE CASE OF EUGEN IONESCU VS. SAMUEL BECKETT 291
Paul-Cristian Albu 291
PhD Student, University of Craiova 291
WILLIAM BLAKE AND THE RECEPTION OF HIS WORKS IN POST-DECEMBER ROMANIA: A RENAISSANCE OF CULTURAL AWARENESS AMONG IMAGE, TEXT, AND IMAGINATION 302
Paul-Cristian Albu 302
PhD Student, University of Craiova 302
G. CĂLINESCU'S LINGUISTIC CULTURE 315
Ileana Dora Voiculeanu (Mirea) 315
PhD Student, University of Craiova 315

THE NEOLOGICAL LEXICON IN THE ROMANIAN LITERARY LANGUAGE (1881-1960) 321

Ileana Dora Voiculeanu (Mirea), PhD Student, University of Craiova 321

THEMATOLOGICAL MUTATIONS OF THE 20TH-CENTURY NOVEL. THE DYSTOPIAN NOVEL 329

Alexandra Ruscanu 329

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 329

BETWEEN HISTORY AND FICTION: MAGICAL REALISM AS A FORM OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN DIE BLECHTROMMEL 333

Andreia-Elena Baltres (Mateoiu) 333

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 333

BETWEEN FRAGMENT AND VIGILANCE OF CONSCIOUSNESS: EMIL CIORAN'S NOTEBOOKS AND PAUL VALÉRY'S CAHIERS 344

Daniela Eugenia Stoian (Dinu) 344

PhD Student, University of Craiova 344

THE THEME OF LOVE REFLECTED IN THE EXISTENTIAL TOPOI OF BOGDAN SUCEAVĂ'S POETRY ... 349

Andreea-Maria Popescu 349

PhD Student, National University of Science and Technology Polithenica Bucharest, Pitești University Centre 349

URMUZ AND POSTMODERNISM OR THE POST-TRUTH ERA 355

Rebeca-Daniela Stănescu 355

PhD Student, National University of Science and Technology Polithenica Bucharest, Pitești University Centre 355

ALEXANDER GROMOV – BEYOND REALITY'S LIMITS 363

Viorica Olaru 363

PhD Student, Moldova State University 363

THE ARCHITECTURE OF FEAR IN STALINIST ROMANIA – THE ADOPTION OF THE SOVIET "MODEL" 367

Adriana-Maria Călugăr (Cutean) 367

PhD Student, "1 December 1918" University of Alba Iulia 367

BETWEEN SATIRE AND SOCIAL CRITIQUE: REPRESENTING POST-COMMUNIST REALITY IN DINU SĂRARU'S COCOI TRIOLOGY 375

Ioana-Cristina Pătrună 375

PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, University Center of Pitești 375

TOWARDS AN ETHICS OF THOUGHT: DISCIPLINE, ATTENTION, AND SELF-TRANSFORMATION IN PAUL VALÉRY'S NOTEBOOKS 379

Ana-Maria Torkos 379

PhD Student, University of Craiova 379

(ST)AGES OF BLINDNESS. BETWEEN METAPHOR AND DISABILITY IN "DUMINECA ORBULUI" AND "ZAHEI ORBUL" 387

Maria Lazăr 387

PhD Student, "1 December 1918" University of Alba Iulia 387

THE EXISTENTIAL DOUBLE — TOWARDS AN INQUIRY INTO HUMAN IDENTITY AS THE GROUND OF A TRAUMARIST EXPERIENCE IN I IS ANOTHER (SEPTOLOGY III–V) BY JON FOSSE 395

Ioan Alexandru Murar 395

PhD Student, University of Piteşti 395

THE FANTASTIC PERCEPTION OF THE EARTH ELEMENT AT THE LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC LEVELS: MIDDLE-EARTH, COMPONENT OF THE FANTASTIC AND TERRESTRIAL ELEMENT IN THE NOVEL AND THE FILM THE LORD OF THE RINGS. THE CHROMATICS OF THE MIDDLE-EARTH 403

Oana Bădăluţă 403

PhD Student, University of Bucharest 403

ROMANIAN PROTOCRONISM: FROM COMPARATIVE HYPOTHESIS TO NATIONALIST IDEOLOGICAL DISCOURSE 409

Bogdan Ioan Macarie 409

PhD Student, University of Bucharest 409

CULINARY LEXICON AS AN EXPRESSION OF IDENTITY AND MEMORY IN THE NOVEL GLASS GARDEN BY TATIANA ȚÎBULEAC 418

Cristia Cucoş 418

PhD Candidate, "Alecu Russo" Bălţi State Univeristy, Republic of Moldova 418

Oxana Chira 418

Assoc. Prof., PhD, "Alecu Russo" Bălţi State Univeristy, Republic of Moldova 418

FOUR NOVELISTS OF THE 1960S GENERATION: CONSTANTIN ȚOIU, D.R. POPESCU, NICOLAE BREBAN, AUGUSTIN BUZURA 426

Alina Neculachi 426

PhD Candidate, University of Bucharest 426

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. AN EXCURSION INTO THE HALLIPS' UNIVERSE, FROM THE UNTANGLED VIRGINS TO BACH'S CONCERTO 432

Teodora Fărăgău 432

Master's Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 432

Ionela Cecilia Şulea 432

Teacher in state gymnasium education and Educational adviser at University „Dimitrie Cantemir" from Târgu Mureș 432

Maria Zamfira Căbuz 432

Teacher in state high school education „Transilvania" College of Economy from Târgu Mureș.... 432
SUBVERSIONS OF THE BUCOLIC IN IOAN SLAVICI'S NOVELLAS 438
Anghel Costa 438
MA Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş..... 438
„THE DIRECTOR'S CUT OF MEMORY: FRAMING, EDITING, AND THE CINEMATIC REALITY IN MIDNIGHT'S CHILDREN" 442
Iulia Ileana Baiduca 442
Master's Student, Univeristy of Oradea 442
Mihaela Ogăşanu 442
Lecturer, PhD, University of Oradea 442
THE IMAGE OF THE SUPERNATURAL IN THE ROMANIAN VILLAGE – ETHNOLOGICAL PERSPECTIVE ON LOVE CHARMS AND SPELLS..... 447
Elena Iagăr..... 447
PhD, Manager at the "Expo Arte" Cultural Center of the Bucharest City Hall..... 447
GENDER COORDINATES IN GOLDEN AGE DETECTIVE FICTION 454
Elena Mocanu-Paraschiv (Spătaru) 454
PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanţa 454

MATEI VIŞNIEC. CONFLUENCES BETWEEN POETRY AND THEATER

Iulian Boldea
Prof. PhD, UMFST „G.E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: *Fantastic and visionary, restless and playful at times, exploring both the realms of intimacy and the realms of the miraculous, Matei Vişniec's poetry cultivates the solemn in reasonable doses and the pathetic tempered by parodic and ironic undertones. His apocalypses have an air of theatricality, and his metaphysical rhetoric possesses a very clear theatrical articulation. The notations are, as has been said, sober, neutral, devoid of grand gestures, rather impersonal visions of a lyrical self who loves the ceremonies of damnation and the ritual of warm atonement. Matei Vişniec's theater is largely influenced by the author's bilingualism, which fully capitalizes on the opportunity to exploit the expressiveness of both languages - Romanian and French - mastered down to the finest nuances; the author even translates his own books to preserve the beauty of each language. Vişniec's dramaturgy is recognized today not only in Romania or the Francophone world, but also in a universal context, with his plays performed on the world's greatest theater stages; the writer himself expresses this aspiration for global visibility and recognition. His theatrical work cannot be fully understood in its deepest spirit without a contextual analysis of its models, intertextual networks, the reinterpretation of tradition, and the reworking of favorite themes.*

Keywords: *literature, poetry, theater, themes, intertextuality*

Foreplay

Matei Vişniec made a name for himself in the 1980s as a poet and later as a playwright whose works were widely read in literary circles but were banned from professional stages. Among his poetry collections, we note *La noapte va ninge* (1980), *Oraşul cu un singur locuitor* (1982), *Înţeleptul la ora de ceai* (1984). In 1987, Matei Vișniec left Romania and settled in France, where he works for Radio France Internationale. His plays in French have been highly successful, with his name appearing on theater posters in over 40 countries. In recent years, Matei Vișniec has also made a name for himself as a novelist. Among his published works, the most significant are *Păianjenul în rană* (theater, 2007), *Groapa din tavan* (theater, 2007), *Cafeneaua Pas-Parol* (theater, 2008), *Sindromul de panică în Oraşul Luminilor* (novel, 2009, awarded the Observator Cultural magazine prize), *Negustorul de începuturi de roman* (novel, 2013, winner of numerous awards), *Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele* (children's play, 2016), *Ultimele zile ale Occidentului* (short stories, 2018), *Un secol de ceaţă* (novel, 2021), *Consulatul Lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* (children's novel, 2025). In 2024, he received the "Gheorghe Crăciun" Award for his life's work, presented by the magazine Observator cultural, and in 2025, he was awarded the National Prize for Literature and the Promotion of Intercultural Dialogue at the National Culture Awards Gala.

Poetry. The Temptation of Allegory

Matei Vişniec's poetic repertoire is composed of a universe steeped in history and mythology, yet one in which the presence of the everyday is equally compelling. The temptation of allegory has the gift of transforming the prosaic event into a mythical projection, but, at the same time, of conferring upon broad, serious themes of undeniable prestige a certain concreteness that brings them closer to everyday life. *About Seneca* is such an allegory of a fabricated and agonizing history, in which the self seems to have lost its way: "I strike, and so does my father/ here we are past the first row of soldiers/ they strike, and so does my father/ the soldiers are becoming more and more elegant/ and as we advance/ deep within the columns/

we are served fine liquors/ and we discuss Seneca/ and political economy/ here we are at the end/ with torn clothes, with bleeding fists/ like those/ in the front rows." Regarding Matei Vişniec's poetry, Nicolae Manolescu notes, among other things, the presence of Sorescu-like affinities in terms of favored techniques (linguistic farce, banter, a taste for absurdities and irony, a parodic instinct, the temptation to play, etc.). Nevertheless, the critic points out, "in Matei Vişniec, the inclination toward seriousness is much stronger than that toward play. In his hands, Sorescu's formula often becomes something else, employed by a different temperament. Matei Vişniec is a reserved and sad poet, fundamentally a melancholic." Matei Vişniec's favorite setting is the city, a space of congestion and routine, where architecture is, however, more like stage props, an Eleatic space where time seems frozen, where almost nothing happens, and people have mechanical gestures, anonymous and mundane experiences, thus being derisory actors on a stage lacking in scope, with minimal, mechanomorphic reactions. Reality is, rather, as N. Manolescu notes, a simulacrum, a hallucinatory, imponderable presence, in which, it seems, gravitational pull is nearly zero, and individuals resemble masks set upon a well-tempered void: "Sometimes I put on my gold-striped suit,/ the tall top hat, the velvet bow tie,/ the white gloves, I take my slender cane and/ the ebony pipe/ and stroll nonchalantly past the second/ that swells, growls, growls// in the city with a single inhabitant, time has a single second/ my eye sees only once/ my ear hears a single sound/ through the park with a single tree/ I take walks of a single step/ on rainy evenings my death is born, / ashamed, from the astonished head of the number one/ I feel guilty, I run through the wet streets,/ I lock myself in a flower shop and utter/ a single mysterious word/ the bird that lives in a single drop of air/ sees me, swoops down on me, and dies/ a single flap of its wing away from me// for a single second/ I feel overcome by the desire to travel/ I enter the waiting room, I sit down/ in the single, terrifying giant chair// the train with a single window/ and a single passage through the universe/ is approaching".

Many of Matei Vişniec's poems have the air of fables with an underlying moral, in which the lyrical tension arises from the slightly parodic embrace of antinomies: diurnal/nocturnal, empirical reality/temptation of the absolute, low/ high, as in the poem *The Window*, in which the suggestion of distance and height is combined with the approach of an ideal that contradicts an alienating reality, undermined by the seeds of isolation and confinement: "The bird, surprised, moved/ took its claw from my belly/ lifted its beak from my neck// left me there, in the rumpled bed/ and fluttered through my room/ crashing with gasps/ against my walls// then it came upon the window/ and gazed in wonder at the window/ it had never encountered a window before// I should have told it to beware/ every window is treacherous and vicious, no/ you can't know where it leads, where it throws you// but I too was vicious, I hated/ the bird/ and I didn't utter a word, I let it/ spread its wings and lose itself in the air." Or the poem *The Ship,* in which, beyond the apparent layer of meaning, we find deeper meanings of the human condition, a certain gravity of meditation, a breadth of poetic knowledge that does not renounce the major meanings of the world: "The ship was sinking slowly, we said/ and so what if the ship sinks, and we said/ every ship sinks/ one day, and we shook hands/ we said goodbye// but the ship was sinking so slowly/ that after ten days, we who/ had shaken hands/ were still looking at each other / ashamed and saying it's nothing, this is/ a ship that sinks more slowly/ but in the end it sinks, there it is// but the ship was sinking so slowly/ that after a year we were still ashamed/ we who had held hands and/ every morning we would go out one by one / we'd measure the water hm there isn't much left it's/ sinking slowly/ but surely// but the ship was sinking so slowly/ that after a lifetime/ we were still coming out one by one and looking/ at the sky and measuring the water and grinding our teeth/ and saying "this isn't a ship/ this is a.../ this is a..."

The predominant theme of poems of this type is that of waiting, as N. Manolescu observed, but it is a contrived waiting, filtered through the playful rituals of fantasy, with a

significant dose of parody and irony. Seriousness is thus often turned into farce, and the tragic sense of existence seems to embody within itself the imprint of theatricality, of a skillful staging of emotions by a textual director endowed with lucidity, but also with a sure awareness of the relativity of poetic conventions. The pathos that can be discerned in these poems is itself of the nature of jest and farce, of the ironic revelations of an intelligence that keenly perceives the cracks in the world's order, as well as the ominous appearances of an alienating and mechanomorphic reality: "How beautiful it once was/ when I and the city's dog, /Leukodemos/ / would stroll for days on end/ through the wet streets// and lament that arithmetic, philosophy/ and the humanities/ had fallen into complete decay/ usually on the wet streets it begins to rain/ and for a long time/ and for a long time/ and for a long time, Leukodemos and I/ sheltered under one of the gates/ we lamented the terrible decline of grammar/ and rhetoric and botany in general// later a terrible storm began/ the city slowly sank before our eyes/ and from the final mud emerged/ a few bubbles// then we lamented the terrible decline/ of architecture and the fine arts ," or, in another poem, in which vending machines take on a life of their own, biological reflexes, and, it seems, an autonomous consciousness of being: "I am the soda machine/ behold, I have attained self-awareness/ I am alive, gentlemen, do not laugh/ through meditation and subtle exercises/ I have become what I am// but I have just one question/ is it true that on the opposite side of the street/ there is a black hole, immense/ that swallows thousands of pins/ every second?// this question troubles me/ perhaps there are still things that/ I do not understand, gentlemen/ I had a hard and dark childhood." In *The Giant Woman*, we are confronted with a perception of reality in the guise of the grotesque and the monstrous, in a vision where the fantastic blends, in indefinite doses, with realistic detail. The poet's eye, attentive to the cracks in the world's order, to the anomalies in the composition of things, always on alert, takes on the role of capturing the malformation, of detecting the unusual, of recording the bizarre and the incoherent: "We were alone on the deserted island/ me and the giant woman// in the morning, in the silent forest/ we hunted a thoughtful bird at a time/ the giant woman set traps/ for the stupid, fat fish// at noon we lit the fire/ and roasted the bare meat/ we lay down under the dreaming tree/ and gazed at the sky brimming with planets // only toward evening, Lord, toward evening/ the giant woman's eye began to spin/ pinning me ever deeper, and her fingers/ wavered through the air, and her voice was heard/ caressing me/ above those waters." In the poem *An Illumination*, we encounter the same thrill of the unknown, the same vision of the miraculous and of the distance from the preestablished order of things. A breeze of transcendence lies in wait for us here, and between body and spirit the parallelism is perfectly articulated, just as between the levels of existence, between below and above, between the empirical and the sacred, the parallels are much easier to establish than we might be tempted to believe: "On the muddy road / our bus crashed last night / into a strange animal, an animal / say the experts / that hasn't lived on our planet for a long time // we, the hundred passengers / got off, enlightened / and kept vigil beside the wet body of the animal / until it, bewildered and weary of solitude / breathed its last with a slight twitch // then we all saw / that the animal's spirit resembled perfectly / the animal, the rain, and the mud / it resembled very well the expanse of the field / and it resembled, quite strikingly, / the bus driver / and each one of us."

Referring to Matei Vişniec's poetry, Radu G. Ţeposu highlights the poet's drama, tormented by anxieties, by the convulsions and benefits of the word, but also by the frustrations induced by the opposition between spirit and body, between the revelations of interiority and a disintegrating reality, with meanings turned upside down, undermined by anomie, desacralized once and for all: "The hieratic universe of the poems is often struck by unpredictable, terrifying hallucinations, which bring an air of metaphysical comedy to the fantastical setting. In such cases, knowledge dissolves into an ecstasy of wonder; reactions melt into a celestial, imponderable mechanics, with phantasmal convulsions. This air of calm bewilderment, of

ironic redemption in which the helpless being is enveloped, makes Matei Vişniec's poetry a perfect transcript of civilized despair, in which intelligence plays the role of an anesthetic." For Matei Vişniec, the poem is a gnoseological instrument and, at the same time, a being endowed with its own physiology, with a fictional metabolism that cannot be evaded and a monadic, autotelic composition, in a certain sense. The most conclusive example is *The Poem That Reads Itself*: "The poem turns upon itself/ and begins to read itself/ it slowly deciphers itself, penetrates its depths/ with timidity, smiles, lets out a cry of amazement// as the poem reads itself/ it understands itself and slowly vanishes from the universe// the poem pauses for a moment, looks back/ at what has been read: it sees nothing but/ a thin white trail which in turn/ melts into the thick ash of the day// you will disappear, you will disappear forever/ scream the words that remain unread/ there is no point in disappearing/ whispers the poem/ the spirit of the poem, frightened, shriveled like a lemon/ but the poem grins horribly and once again/ throws itself upon it like a beetle/ upon breadcrumbs/ the poem grows fierce, penetrates into/ its own entrails, swallowing them with a scream/ from this penetration nothing remains but nothingness—slippery and cold// the poem is mad, it understands itself and/ reads itself until its last breath/ until the last word falls to its knees/ and screams in pain, "I am the last word,"/ it tells it, "you will die with me"// the poem is sad, already emptied of everything/ that has been read, it rushes toward the last word and reads it just as the condemned man/ reads the last smile on the executioner's face// a soft scream is heard, a flap of a wing/ the white that spreads everywhere/ the fog and the water-filled rooftops/ are all that remains of the poem". Fantastic and visionary, restless and playful at times, exploring both the realms of intimacy and the zones of the miraculous, Matei Vişniec's poetry cultivates the hieratic in reasonable doses and the pathetic tempered by parodic and ironic undertones. His apocalypses have an air of theatrical set design, and his metaphysical rhetoric possesses a very clear theatrical articulation. The notations are, as has been said, sober, neutral, devoid of grand gestures, rather impersonal visions of a lyrical self who loves the ceremonies of damnation and the ritual of warm atonements.

The Playwright. The Absurd and Chimerical Everyday

Matei Vişniec's theater is largely influenced by the author's bilingualism, which fully capitalizes on the opportunity to exploit the expressiveness of both languages—Romanian and French—mastered down to the finest nuances; the author even translates his own books to preserve the beauty of each language. Vişniec's dramaturgy is recognized today not only in Romania or the Francophone world, but also in a universal context, with his plays performed on the world's greatest theater stages; the writer himself expresses this aspiration for global visibility and recognition ("I have never written for myself"). His theatrical work cannot be fully understood in its deepest spirit without a contextual analysis of his models, intertextual networks, the reinterpretation of tradition, and the rewriting of certain topoi. In fact, in an interview, Matei Vişniec reveals his models, the masters who influenced him, the traces of a prior theatricality that are found in his plays like a fragile and ephemeral palimpsest: "My theater has gone through several stages. When I first began writing for the theater, I was deeply influenced by Eugene Ionesco and Samuel Beckett, and I became captivated by this formula of the theater of the absurd. It must not be forgotten, however, that in Romania at that time, the absurd was not quite the aesthetic absurdity of Ionesco or Beckett; it was more of an absurdity marked by the grotesque." Mircea Iorgulescu observes, in his article *Matei Vişniec's Visions*, that "despite the omnipresence of death, there is nevertheless nothing macabre in Vişniec's plays. Fundamentally poetic, Matei Vişniec's dramaturgy is such because it is based on vision, and his visions, his "visions," have nothing gloomy about them. They are rather ironic, though usually in a cruel and icy register, even if a certain atrocious tenderness is not absent. The powerful originality of Matei Vişniec's dramaturgy—today one of the most important and most

performed playwrights in the Francophone world—stems largely from the nature of these predominantly dreamlike 'visions.' […] Matei Vişniec, arguably the most important contemporary Romanian playwright, possesses not only a vast thematic range but also a highly personal freedom of vision and imagination."

Matei Vişniec's plays stand out above all for their ability to capture the flaws of communication in the era of a standardized and digitized society: duplicity, semantic inflation, lack of meaning, lack of sense, etc. But there is also here a "full experience of fear," in *The Whisperer of Fear* as a revelatory coming to terms with the traumas of communist totalitarianism. The dramatic text testifies, at the same time, to an awakening of consciousness and a confession of an outraged self, just as the "great conspiracy" about which Bruno hallucinates is Vişniec's theater itself, which "serves no one" because "it is pure art," "it is art for art's sake," "it is love for the hilarious and the morbid," "because it is nothing but pure emotion in the face of the macabre, it is the spirit's inclination toward the grotesque, it is the cultivation of pleasure in the face of the grotesque and the full experience of fear." (Mircea Ghiţulescu, *The Great Conspiracy*). The author takes on the role of staging, in a singular dramatic collage, scenes, images, moments, human silhouettes, and theatrical metaphors, within a kaleidoscopic, labyrinthine atmosphere where the playful spirit, the acrobatic, the comic and the tragic, the absurd, and allegorical fantasy converge. The motif of waiting is a dominant one, as critic Bogdan Creţu notes: "One of the elements that recurs in several texts is the motif of waiting (...) As a rule, nothing happens in Matei Vișniec's plays. On the contrary, one waits for something to happen."[1] The reference to Samuel Beckett's play *Waiting for Godot* is clear, for time seems frozen, devoid of any horizon, and human beings are weighed down by fear of the unknown, by terror or anxiety in the face of an inescapable fate: "Thus, the fear of the unknown, without any apparent cause, evidently takes hold of Matei Vișniec's characters, who thus fall prey to anguish, which, given the unending wait, becomes a general state of being. Consequently, man is left with no way out of this nightmare of disorientation and uncertainty, exiled from his system of values."[2]. The clown character is also central to Matei Vişniec's dramaturgy, in Hiring a Clown, as well as in other plays that explore the dilemmas of contemporary humanity: "Thus, the great dilemma of the human being in the age of the absurd is no longer existence or non-existence, but the manner of existing, the way in which one manifests oneself. (...) Thus, the figure of the clown becomes an emblem of human nature."[3]. Loneliness and alienation in a hostile society are major thematic themes, particularly evident in the play The Man in the Circle: "If I want to be alone, I stop, take the black chalk out of my pocket, and draw a circle around myself. Inside the circle, I feel safe."[4] This gives rise to the crisis of communication, the anguish, and the dissolution of the characters' personalities: "Of course, the crisis of communication is a much more widespread theme in Matei Vișniec's plays (...) it is brought about by the loss of personality, by alienation (...) The difference lies in the fact that, this time, it is precisely the failure of communication that generates that ontological alienation, and it no longer represents an unfortunate result of the degradation of human attributes."[5]. In an age of relativism, irony, and the collapse of values, Matei Vișniec's characters undergo a process of losing hope, amidst the spectacle of everyday absurdity: "Thus, in many of his plays, Matei Vișniec develops an image of the human being common to most creators of the theater of the absurd. Being indebted to its poetics, his dramaturgy has the gift of shocking the reader/spectator, of rousing them from their lethargy, and of prompting them to raise certain questions. He does not offer solutions, but incites the

[1] Bogdan Creţu, *Matei Vişniec un optzecist atipic*, ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iași, 2005, p.125-126.
[2] Ibidem, p. 130.
[3] *Ibidem*, p. 140.
[4] Matei Vișniec, *Omul din cerc, antologie de teatru scurt 1977-2010*, ed. Paralela 45, Pitești, 2011, p. 98.
[5] Bogdan Creţu, *op.cit.*, p. 155.

audience to seek them out. It is a different kind of dramatic suspense, specific to the tragic farce."[6]

Linked through the tradition of the absurd to Ionescu, Artaud, Brecht, and Beckett, Vişniec is profoundly original, through the alliance between the absurd and realism (*The Woman's Body as a Battlefield in the Bosnian War*) and through the imprint of biographism (the plays about Chekhov, Cioran, Meyerhold)—plays that confer singularity upon an author who believes that literature is a space for essential questions, ideas, and reflections. Matei Vişniec's theater is, as has been noted, in the process of becoming a classic, and his plays are difficult to categorize into series, categories, or types, existing on the border between the absurd, the dreamlike, and the surreal. Some plays take the form of parables, with limited action and sketchily drawn characters, in a "textual world, a construction of words, a tactful parody of the ritual of daily life."[7] This is a tragicomedy about human behavior in the world and in one's own destiny, in which automatisms, tics, and meaningless gestures are parodied. Florin Faifer notes how Vişniec's plays are akin to tragic farces, with their philosophical imprint, their taste for the dreamlike, and their surrealist depictions of the absurd: "Matei Vişniec seemed to be haunted by mannerism until he refreshed his style. His plays, influenced primarily by Beckett, Mrožek, and Eugen Ionesco, are tragic farces that take place in a definitively closed space, beneath a horizon of the absurd. An incurable boredom envelops the phantoms that serve as characters, seeping into a restlessness that grows and grows as the wait for something undefined drags on. A state of anxiety that turns into anguish, Vişniec's (non)heroes—as they have been called—experience, even if in a state of larval passivity, a thrill of the terrifying unknown. Devitalized to the point of self-alienation, they barely react, and when they do, it is absurd, so bizarre as to be laughable."[8]

"The man in the circle" is one of the dominant theatrical metaphors in Vişniec's work; he is the man who refuses contact and communication with those around him, because he feels safe only when he is isolated ("If I want to be alone, I stop, take the black chalk out of my pocket, and draw a circle around myself. Inside the circle I feel safe"), in a crisis of anxiety that jeopardizes any possibility of empathy ("The circle isolates me perfectly from the outside world and from myself"). Nevertheless, such a character is spiritually diminished, mutilated, a slave to his own inertia and automatisms, to his own anxieties, an individual incapable of critical reflection, objectified, trapped in the carceral labyrinth of his own self ("It is said that all circles, however, hide a trap. It is said that sometimes a person enters a circle and can no longer leave. There is even talk of people who, despite their will, have remained trapped in circles. The idea is also circulated that people who have lived in their circle for ten or twenty years are, in reality, prisoners of the circle"). To summarize, we could say that Matei Vişniec's plays illustrate an outstanding evolution in contemporary Romanian and universal drama, through their vision, stage construction, and the condition of the dramatic character. In Matei Vişniec's work, the decomposition of the human intertwines with the alienation of the individual and the conventions of theatricality, as in the volume *The Trash Can Man or Decomposed Theater*, in which the monologues and dialogues are "elements of textual architecture for a modular theater"[9]. The theatrical modules conceived by Vişniec resemble a game of mirrors crafted through sophisticated mechanisms of combining, distorting, or transforming the facts of reality, driven by an inexhaustible inventive verve that reflects the world within the retorts of an imagination that brings together countless fragments of everyday life: "A mad surgeon and sorcerer's apprentice, Vişniec the demiurge multiplies hybrids to

[6] *Ibidem*, p. 148.
[7] Alex. Ştefănescu, *La o nouă lectură: Matei Vişniec (II)*, în revista „România literară", nr., anul, p.
[8] Florin Faifer, *Matei Vişniec - de la farsa tragică la parabola filosofică* ???
[9] Matei Vişniec, *Nota autorului* în *Omul-pubelă sau Teatru descompus*, Editura Cartea Românească, ediţia a II-a, revăzută, Bucureşti, 2006, p. 7

better dissect humanity. The presence of the organic, even physiological, motif bears witness to the image of a man perceived as torn apart, whose body is the subject of every possible assemblage."[10] In this deconstructed, fragmented theater, where fragments of the world are found, characters and situations are placed under the spell of the fantastic, of a time distinct from magical realism: "This artisanal fantasy explores fissures that open onto a reversed miracle, in the manner of monstrous fairy tales laced with terrifying mysteries, with frightening animals at every turn, with an entire fantastical bestiary, in which one never quite knows where the boundary between human and animal lies."[11]

Vişniec's dramaturgy is populated not only by a human repertoire of alienation and decay, but also by an unclassifiable bestiary, ranging from horses, butterflies, and beetles to monkeys and snails. In an article titled *The Horse as a Source of Dignity for Man*, Vişniec presents two symbols of the antithesis between the new and the old propagated during the period of communist collectivization: the tractor, symbolizing the progressive force of agricultural mechanization, and the horse, viewed as a relic of the past: "Few regimes in human history have exterminated the horse for ideological reasons. The communist regime in Romania reached this level of absurdity in the 1960s." [12] In Vişniec's plays, the horse carries tragic, death-related connotations: "A horse just passed by… It was a red horse with a black spot."[13] In the play *The Man with the Horse*, the metaphor of the white horse is fascinating and revealing of the presence of the otherworld in this world: "It's time for me to get off. Good morning, Mr. Horse!… I never knew it was so easy to mount a horse. We gallop out of town. It's still dark, but the sky seems more starry than ever. We ride straight through a field of barley! So much barley! So much food for the horses!"[14] This animal imagery can be interpreted, as Gilles Losseroy does, as a manifestation of a personal mythology with totemic undertones: "In Vişniec's work, animal imagery reflects a totemic impulse, giving rise to a wholly personal mythology, a 'folklore devoid of the picturesque'".[15] Vişniec's deconstructed theater involves a dose of destructive spirit, through which the construction and deconstruction of characters take on an avant-garde and surrealist quality, one in which animal imagery and folkloric elements—rendered through "by combining the fantastic bestiary and folk legends, Vişniec's theater is one of devouring, giving rise to the well-known figure: that of the vampire".[16] There is an atmosphere of confinement, of isolation, of solitude taken to the extreme ("I live all alone. Loneliness isn't easy. And loneliness is killing me too"). The characters seem alienated, broken, captives of an implacable fate, their disappearance being, however, rather, as the author himself observes, "an integration into a circuit of matter, grotesque in its greed for absorption, swallowing, and devouring.".[17] By refusing to recreate everyday life as it is, through the lens of mimetic fidelity, Vişniec infuses reality and poetry with the resources of theatricality and the imagination, restoring to history its alienated, delirious, nightmarish visage.

[10] Gilles Losseroy, *Matei Vişniec sau experienţa vampirică*, în Matei Vişniec, *Omul–pubelă sau Teatru descompus*, Editura Cartea Românească, ediţia a 2-a revăzută, Bucureşti, 2006, p. 235
[11] *Ibidem,* p. 233.
[12] Matei Vişniec, *Cronica ideilor tulburătoare*, Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 206.
[13] Matei Vişniec, Caii la fereastră, în Păianjenul în rană, Editura Cartea Românească, Ediţia a 2-a, Bucureşti, 2007, p. 490.
[14] Matei Vişniec, Omul cu calul, în Omul pubelă sau teatru descompus, Editura
Cartea Românească, Ediţia a 2-a, revăzută, Bucureşti, 2006, p. 24.
[15] Gilles Losseroy, Matei Vişniec sau experienţa vampirică în Omul pubelă sau Teatru descompus, Editura Cartea Românească, ediţia a 2-a revăzută, Bucureşti, 2006, p. 234.
[16] Ibidem, p. 235.
[17] Matei Vişniec, Sufleorul fricii, vol. Păianjenul în rană, Editura Cartea Românească, Ed. a 2-a, Bucureşti, 2007, p. 9.

ON THE VOCATION OF RE-CREATING THE FIRST WORLD

Mina-Maria Rusu
Prof., PhD, National University of Science and Technology "Politehnica" Bucharest, Pitești University Center, „Apollonia" University of Iași

Abstract: *Eminescu's genius is manifested in the infinite generating force of the poetic word, to which he gives life, determining its existence above time. The awareness of his own value is reflected in the fact that the poet identifies himself, in manuscripts, but also in poetry, with God, thus demonstrating the assumption of the role of a creature to whom the Creator gave grace and edifying purpose. Through his relationship with the Creation of the First World, the poet re-constructs the paradisiacal space before the commission of original sin. In this sense, Bartolomeu Anania, in the Hymn to Eminescu, surprises the poet's singular creative destiny, validating the idea in Ms 2265, "I am God."*

Keywords: *genius, being, creation, manuscript, purpose*

Poezia lui Eminescu a făcut obiectul criticii literare, de la contemporanii săi, la Călinescu și, în continuare, în vremurile noastre, susținută de procesul prin care cuvântul simplu a căpătat virtuți germinative în sensuri multiple, ca într-o miraculoasă distilare și înnobilare a puterii sale infinite de semnificare. În jurul comunicării poetice, s-a coagulat o întreagă știință – eminescologia - destinată descifrării sensurilor infinite ale creației sale. Cuvântul său poetic generează proliferarea sensurilor, sub influența contextului cultural, stimulând un proces de metaforizare într-un continuum al timpului mitic, un timp-sărbătoare al firii. Eminescu are astfel conștiința unui continuator al creației originare, având harul vocației demiurgice și întrupând creatura care preia prerogativele divine ale Tatălui ceresc. Din universul ființei sale, cuvântul își dezlănțuie asupra lumii puterea edificatoare, înnobilând Creația dintâi.

Având această premisă, titlul propune o decodare, în contextul creației poetice, a unei ambiguități stilistice prezente în Ms. 2265, în care poetul afirmă "eu e Dumnezeu". Logica ne sprijină cu un raționament care poate duce la concluzia că reciproca este valabilă, *eu*-l și *divinitatea* având roluri gramaticale care, puse în simetrie funcțională, permit privirea în oglindă a protagoniștilor - *Dumnezeu* este *eu/eu e Dumnezeu* – evocând astfel lucrarea comună a celor doi, materializată în Lumea văzută și în cea nevăzută. Eminescu sugerează astfel consensul uman-divin în procesul de creare a Lumii văzute, apoi de creare a lumii nevăzute, prin metaforizare. Cuvântul capătă astfel puterea de a configura universul, construind lumea obiectuală prin voința Atotputernicului: *Să fie Lumină!* Creatorul își desăvârșește astfel menirea, transferând creaturii puterea de a re-crea, prin metaforă, noi fațete ale lumii și dându-i astfel, prin cuvântul poetic, de această dată, sclipiri diamantine.

Transferul de prerogative de la Creator (Dumnezeu) la creatură (Poetul), este realizat prin verbul existențial fundamental, *a fi*, care exprimă o stare a unui destin comun celor doi, în oglinda Genezei din *Biblie*, construind astfel o echivalență funcțională între protagoniști.
În creația sa lirică, Bartolomeu Anania - Înaltul prelat - dedică un *Imn Eminescului*, consacrând, din punctul nostru de vedere, statutul divin-omenesc al poetului. Alegerea articulării enclitice a numelui propriu, păstrându-i singularitatea prin majuscula inițială, este un artificiu stilistic pe care Înaltul prelat îl pune în acțiune pentru a defini unicitatea omului Eminescu și genialitatea divină a Poetului. În analiza propusă, vom avea ca reper textul Bibliei, dar în varianta în care Valeriu Anania reface demersul dosofteian de transformare a textului canonic

în text poetic, contopind în opera sa *teologia* și *poezia*, ambele ca manifestări suprasensibile ale ființei, având ca referențial structura arhetipală a Lumii dintâi. Deopotrivă, vom avea înn veder și conținutul imnului-acatist pe care Bartolomeu Anania i l-a închinat lui Eminescu. În spiritul lui Constantin Noica, am spune că înaltul prelat a conjugat verbul *a ființa,* prelungind cu temei acțiunea edificatoare a verbului *a fi* în infinitivul lung substantival – *ființare*.

Geneza mărturisește astfel singularitatea Creatorului, descriind etapă cu etapă edificiul perfectibil al Lumii, creată prin adaosuri succesive de elemente care i-au construit desăvârșirea funcțională. În varianta Bibliei diortosite, duhul lui Dumnezeu ”se purta pe deasupra apelor”, într-un decor obscur, în care întunericul era atotstăpânitor. Preluând tema creației, în poezia *Rugăciunea unui dac*, Eminescu dezvoltă procesul de ființare, într-o descriere care îmbracă textul în autenticitate și dă senzația că poetul a fost martor al Genezei: "*Pe când nu era moarte, nimic nemuritor, / Nici sâmburul luminii de viaţă dătător, / Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna, / Căci unul era toate şi totul era una! / Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată / Era din rândul celor ce n-au fost niciodată, / Pe-atunci erai Tu singur...".* Imaginea reapare în poezia *Numai poetul*, de astă dată asociind puterea supraomenească a cuvântului poetic, cu forța creatoare, miraculoasă a Demirugului.

Astfel, Eminescu își asumă poezia ca menire, iar destinul său singular îi dă puterea de re-creare a lumii dintâi, conștientizându-și singularitatea în raport cu omul comun: *Lumea toată-i trecătoare,/Oamenii se trec și mor/(...)/Numai poetul,/ (...)/Trece peste nemărginirea timpurilor*”. În concepția lui Eminescu, Creatorul universal este o certitudine, iar faptul că se arată fără a fi o prezență materială, transferă omului supraputerea de a-l desluși în fiecare dintre elementele Lumii văzute, ca pe o formă de viață perenă, a cărei acțiune se răsfrânge în lumea nevăzută, interioară a fiecărei ființe.

Momentul când Dumnezeu a rostit formula magică a ființării, ”*Să fie lumină!*” este o revelație pe care creatorul universal a avut-o, descoperind virtuțile luminii în actul de făurire a Lumii: ”şi a despărţit Dumnezeu lumina de întuneric. Şi Dumnezeu a numit lumina «ziuă», iar întunericul l-a numit «noapte». Şi a fost seară şi a fost dimineaţă: ziua întâi”. Redundanța în numirea celor două antinomii nu poate fi trecută cu vederea, construind în crescendo nașterea universului: pe de-o parte *lumina, ziuă, dimineață*, iar pe de altă parte *întunericul, noapte, seară*. Interesant este că termenii generici sunt cei cunoscuți, fapt care, gramatical, este exprimat de articolul hotărât: *lumin**a** – întunericu**l***. Aceste două elemente sunt cele originare, care primesc, prin procesul dinamic de creație, ipostaze noi: *noapte, seară,* respectiv *ziuă, dimineață*. Interesant este că, deși ca sens propriu, toate acestea sunt antinomice, detalierile care se adaugă creează câmpuri semantice complementare, care trebuie privite numai împreună pentru construirea unor sensuri noi, duse în zona metaforizării poetice.

Valeriu Anania a diortosit textul originar nu doar spre a-l aduce mai mult pe înțelesul cititorului contemporan, ci și pentru a descrie Geneza atât ca un moment încremenit *in illo tempore*, cât și ca proces dinamic infinit, convertit în capacitatea cuvântului de a metaforiza. Implicit, poezia este un rezultat al acestei dinamici a creației, un adevărat perpetuum mobile.

În opera poetică eminesciană, *lumina* și *întunericul* ființează contextual ca o reluare a Genezei, deschizând perspectiva estetică pe care Dumnezeu a remarcat-o în timpul creației dintâi: ”*Şi a văzut Dumnezeu lumina că e frumoasă*”. Topica are aici un rol subtil de a sugera revelația pe care a avut-o Creatorul în prima zi a Facerii, stare similară cu cea a poetului în actul metaforizării, ca produs al filtrării lumii văzute prin puterea de reprezentare a frumosului. Important este un amănunt care ține de topică și sugerează că acționalul este esențial în procesul creației. Copula ”*și*” pune constatarea frumuseții luminii ca produs al acțiunilor anterioare, în poziția de rezultat al voinței divine: *Să fie lumină!”,* construind astfel temeiul pentru a crea un continuum între componenta pragmatică, funcțională a Creației prin verbul *a văzut* și cea artistică, prin adjectivul *frumoasă*. Se construiește astfel sugestia cooperării lui *homo faber, Dumnezeu,* cu *homo aestheticus – Poetul* - prin a cărui implicare în creație, lumea își dezvăluie

abisurile semnificând calitatea de a fi ”*frumoasă*”. Acest proces miraculous, în urma căruia obiectul care poartă în sine germenii artei poate fi revelat sub formă artistică, transfigurată, este o subtilă definire a re-creării universului din perspectivă estetică.

Formula din Biblie *Şi a văzut Dumnezeu că este bine* validează procesul de creație și este repetată de Dumnezeu la finalul fiecărei zile, adâncind convingerea că lumina și întunericul, prin imaterialitatea lor, construiesc în mod complementar, în punctul de congruență, transferul de la o stare la alta, de la cunoaștere la necunoaștere, de la viață la moarte, de la bine la rău, deschizând perspectiva unei imagini complexe a lumii perfectibile. Actul în sine al creației divine alcătuiește, la nivel denominativ, lumea obiectuală. După Facere, punerea acesteia în mișcare, imprimându-i o dinamică a trecerii, este lăsată în seama creaturii, după momentul în care a fost zămislit omul. Până atunci, însă, Dumnezeu a făcut cerul, apoi uscatul (pământul), ca loc de viețuire a ființei. Învestirea cu harul germinației reprezintă voința divinității prin care ființei sub orice chip s-ar afla, i se atribuie aspirația de a vieţui infinit, prin miracolul fecundității: *Şi a zis Dumnezeu: „Pământul să odrăslească verdeaţă: iarbă purtătoare de sămânţă, după felul şi asemănarea ei, şi pom roditor care după felu-i să dea rod cu sămânţă'n sine pe pământ!" Şi a fost aşa: Pământul a odrăslit verdeaţă: iarbă purtătoare de sămânţă după felul şi asemănarea ei, şi pom roditor care după felu-i să dea rod cu sămânţă'n sine pe pământ. Şi a văzut Dumnezeu că este bine. Şi a fost seară şi a fost dimineaţă: ziua a treia.*

Interesant este spiritul rafinat al înaltului prelat de a pune Biblia în cel puțin două chei de lectură: ca simplu *act de cultură*, pentru nevoia de conectare la edificiul arhetipal al lumii, sau ca pe o fascinantă *poveste a omenirii*. Aceste perspective permit punerea în relație a canonului atât cu norma impusă de religie, cât și cu procesul de sporire culturală care poate susține și genera apoi orice act de creație artistică. Iată un posibil temei în a privi geniul poetic eminescian prin oglinda *Genezei* scoase din canon și mutate în puterea cuvântului dintâi. Înaltul prelat creează, în concluzie, repere care să sprijine ființa în procesul de asumare a identității creatoare: ”*Prin urmare, cititorule, dacă vei deschide cartea din simplă curiozitate sau deprindere, spre a-ţi împlini* ***nevoia de a şti****, şi dacă ai străbătut-o ca pe un simplu* ***act de cultură****, fii sigur că n`o vei uita. (...) Dacă ai citit-o numai ca pe o* ***operă literară****, iată că ai gustat într`însa belşug de genuri şi specii, poezie lirică şi epică, istoriografie, legislaţie, imnuri sacre şi sapienţiale, pagini profetice şi apocaliptice, proze scurte şi nuclee de roman, scenarii dramatice şi eseuri filosofice, sentinţe aforistice şi incantaţii prozodice...”*

Explorarea arhetipului devine astfel o întoarcere profundă la sacru, în ”vârsta de aur” a omenirii, generatoarea unei cronologii cu multiple dimensiuni: a timpului trăirii interioare (psihologic), a evenimențialului istoric (timpul istoric) sau a mitului care îl ridică pe om deasupra curgerii, integrându-l în veșnicie. În creația sa, Eminescu face incursiuni în dimensiunea temporală a lumii pe care a re-creat-o estetic la modul sublim, corijând efectele căderii omului și stimulând înălțarea acestuia, asemeni Creatorului universal. Nu întâmplător, poemul cu structura canonică a unui imn acatist dedicat de Bartolomeu Anania - *Imn Eminescului* - aduce în cultura națională rafinamentul geniului, ca existență intermediară între veșnicia divină și condiția umană, trecătoare. Motoul ales de Anania este o inspirată metaforă poetică pentru geniul eminescian, semnată de Tudor Arghezi: ”*Sfântul preacurat al ghersului românesc.*” Imnul ananian îi construiește, la rându-i, un chip sfânt, cu un destin supralumesc, lucrând la ”*înveşnicirea Eminescului Mihai*”, numindu-l ”*nor de aur peste dulce Românie / prinţ de rouă rourat în moarte vie*”. Versul lui Eminescu este pus sub semnul cuvântului prin care a fost zămislită Lumea, ”*Să fie lumină!*” Înaltul prelat surprinde calitatea ingenuă a cuvântului poetic: ”*Curg raze diamantine şi ne sporesc de sus/ Umbrind virginitatea cuvântului nespus*”, punând însăși existența lumească a lui Eminescu drept semn al celui învestit de Dumnezeu cu harul creației: ”*Nimb subține care faci din chip icoană*”. Cândva vom înțelege de ce ”*rotit*” șuvoi / *Urcându-ne spre tine ne pogorâm în noi*”!

Șirul de metafore cu substrat biblic definește acest imn acatist. Poetul este ”*Stea ce arde în pieptar de tânăr crai./ Împătimitul frumuseții ne-nserate*., locul în care sacrul se cuantifică în valoare supremă: ” *Tot cerul în făptura ta tresare / Sfânt nesațiu să cuprinzi ce-i necuprins / Zbor Nestins / Drum de aur către steaua-ne Polară / durata doar adâncul ți-o măsoară*. Vocația demiurgică a poetului îl pune în relație de descendență cu Dumnezeu, într-o armonioasă legătură a creaturii cu Tatăl ceresc, revelată în cuvântul poetic, germinând sensuri adânci, infinite: ”*Cuceritor de spații ne dărui pe pământ / Uimirea de-a cuprinde o lume-ntr-un cuvânt. Turn de veghe până-n ceru-n care stărui*. Miracolul creației amintește de parabola semănătorului: ”*Efemerida nopții ți-aruncă-n ploi de stele / semințe ne-ncercate grădini să faci din ele*”. *Imn Eminescului* particularizează poetic opera și poate fi considerată o cheie de lectură din perspectiva manuscrisului în care poetul își asumă genialitatea.

Evocatoare, oarecum aforistică, afirmația lui Eminescu din manuscrisul 2262, este definitorie pentru condiția creatorului de artă în raport cu Creatorul universal: „*Trecutul când n-am fost, viitorul când n-oi fi..., fiindcă eu nu exist, sufletul lumii este eu. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu; fără ochi nu e lumină, fără, auz nu e cântec; ochiul e lumină, auzul e cântecul, eu e Dumnezeu. (s.n.)*” Poetul trăiește cu dorința transgresării de la finitudinea umanului la autoritatea divinului, suferind dirijat o mutație ontologică, produs al unei înalte conștiințe a tragicului.

Rezultatul acțiunii de identificare a omului cu Creatorul său este trecerea de la ordinea umană la ordinea transcendentă; ființa capătă două dimensiuni, una divină și alta naturală, tinzând spre anularea în același timp a celei umane. În conștiința eminesciană, omul și Dumnezeu colaborează, creând o nouă ipostază a Ființei, ca aceea din meditația postumă *Dumnezeu și om*. La Eminescu, natura nu este doar un peisaj cu rol decorativ, ci are toate atributele omului. Cele două ipostaze ale ființei lui: *singurătatea* și *lutul primordial* capătă reflexe elegiace în *Mai am un singur dor*, marcând deopotrivă finitul vieții biologice și infinitul existenței spirituale: ”Ci eu voi fi *pământ* în *singurătate-mi*”. Prin asocierea conștientă a eului cu *solitudinea, singurătatea* și *singularitatea,* dativul posesiv *-mi* devine o expresie a conștiinței geniului, în vreme ce transformarea ființei biologice în pământ, prin moarte, evocă trecătorul, perisabilul biologicului care definește omul comun. Complementaritatea dintre *om* și *geniu ține de funcționalitatea fiecăruia* trăindu-și timpul diferit, de la *trecător* la *peren* și deschizând astfel perspectiva *singularității* poetului. Sentimentul care îl copleșește este dorul după timpul primordial, detaliat în *Scrisoarea I*: ”*Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,/ La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,/ Pe când totul era lipsă de viață și voință,/ Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns.../ Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns”.*

Raportarea la valorile universale este un exercițiu pe care Eminescu îl face conștient, având la bază solide lecturi din marii filosofi. La Platon, în ordine transcendentă, locul central îl ocupă *Adevărul*, iar în ordine umană, *Frumosul*. La Kant, acestor categorii le corespund *intelectul*, respectiv *sentimentul*. Hegel preferă să le denumească simplu, *Dumnezeu* și *omul*. În primul înglobează Adevărul platonic și Intelectul kantian, iar în al doilea se regăsesc Frumosul și Sentimentul. Noua dimensiune a Ființei, cu cele două laturi - *divinul* și *umanul*, este un produs al îmbinării Adevărului, Intelectului, Frumosului și Sentimentului în creatura devenită Creator. Opera de artă este replica omului Creator, care găsește ”calea profană de acces la nemurire". Se produce astfel miracolul convertirii *tragicului* - categorie fundamental umană - în *sublim,* ca expresie a esteticii divinului.

Prin relativizarea limitei (”*sufletul lumii sînt eu*"), apoi prin depășirea acesteia (”*eu e Dumnezeu*"), Eminescu își creează un nou univers, unul al conștiinței pure, care își are sorgintea în trăirea deplină a sentimentului tragic al vieții. În cazul poetului-nepereche, acest sentiment se naște din contradicția dintre *nemurire*, ca ideal ontologic și *moarte*, ca premisă a îndeplinirii acestuia.

Deslușirea argumentată a condiției sale umane a rămas o temă deschisă, căci scânteia geniului care i-a definit creația a marcat substanțial relațiile lui cu lumea în care a trăit timp de 39 de ani, ca ființă, iar fiecare re-lectură a creației sale relevă noi detalii despre legătura pe care a avut-o cu semenii. Existența fizică a lui Eminescu în lumea văzută a fost dintotdeauna un demers care a generat opinii diferite. Introvertit în raport cu oamenii din jur, preferând solitudinea, *melancolic*, pe de-o parte, dar integrat armonios în universul mundan vegetal și având convingerea consubstanțialității cu natura, Eminescu se apropia de sacru, ca valoare supremă pe care a perceput-o ca pe un referențial ontologic.

În căutarea divinității, Poetul operează un raționament care pune în relație calitățile umane și valorile pe care le înglobează Dumnezeu, așa cum probează Ms. 2275 și propune o prezentare a ideii de dumnezeire, pe care o vede ca fiind născută ”*din negaţiune, din ceea ce nu este spiritul nostru — atotştiutor; din ceea ce nu este braţul nostru — atotputernic; din ceea ce nu este viaţa noastă — Infinită; din ceea ce nu este sufletul nostru — ubiquu”.*

Dezvoltarea imaginii Divinității, trebuie considerată ca o aspirație a poetului care trăiește sentimentul creaturii care i-a preluat prerogativele pe care trebuie să le exercite, prin re-crearea lumii, sporind lumea nevăzută, scoțând-o la lumină: ”*Dintre miile de termeni imutabili din cari se compune lumea şl al căror întreg e egal cu mine, tu eşti termenul cel mal mare, tu eşti cel mai capabil a te spori, pentru că unul îşi dezvoltă braţul, pentru a-mi atinge atotputernicia, altul mintea, pentru a-mi atinge atotştiinţa, altul puterea pentru a-mi atinge ubiquitatea, iar toţi la un loc veţi ajunge a fi ca mine, prin iubire între voi, prin coadaptare; nu mai trebuie să vă mişcaţi, fiecare mişcare In jurul ei, pentru că Dumnezeu e mişcarea; nu mai trebuie să vă luminaţi, fiecare în înţelesul Iui, pentru că Dumnezeu e lumina”*. (Ms. 2275)

Rafinat, fără să fi fost un poet al sacrului canonic, Eminescu rămâne, în structura interioară, un religios. Tangenţele sale spirituale cu transcendentul sunt de natură organică, el însuşi mărturisind apartenenţa la o altă lume decât la cea comună; finalul poemului **Luceafărul** aduce argumentul: *“Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece”*. Ipostazele identitare la Eminescu se restrâng treptat, într-un punct de convergență în care se află geniul. Acest posesiv, *mea*, îl implică într-o structură mundană diferită de *“cercul strâmt”* al celorlalţi.

Nu întâmplător, explorările în sfera matematicilor i-au provocat cugetări în care poetul propune algoritmi pentru propria-i lume. Descoperim astfel două configuraţii matematice ale acesteia în ipostaze diferite, guvernate de ceea ce Eminescu numea *“teoria ecuaţiunii universale”*. Formula foloseşte trei mărimi variabile – *timpul*, *spaţiul* şi *mişcarea* sau *cauzalitatea* – reunite în ecuaţia *xt+xs+m=t+xs+xm.* Coeficientul *x* modificator pentru *timp* şi *spaţiu* în raport cu invariabila *mişcare* conduce la o relaţie biunivocă între *mişcare* şi *timp*; concluzia matematică produce o **axiomă**, pe care o considerăm cheia relaţiei **Eu-lume-Demiurg**. Formula originală şi speculativă din punct de vedere matematic – mai curând un segment filosofic încadrat în mărimi prestabilite – este dezvoltată şi în alte cugetări despre existenţă. Toate îşi au originea în structura interioară a poetului, mai bine zis în *“gâlceava”* geniului cu omul, adică a infinitului cu finitul.

Eminescu s-a născut cu vocaţia dezmărginirii pe care și-a dobândit-o în lumea mărginită. De aceea, orice hotar i-a fost o provocare căreia n-a ezitat să-i răspundă printr-o uluitoare forţă de transgresare. El a crezut întotdeauna în experienţa unei fiinţe mai presus de fiinţă – de unde religiozitatea lui. Ceea ce i-a particularizat acest sentiment a fost relaţia dintre propria *fiinţă* ca *făptură* şi *fiinţa spiritului etern.*

Se impune precizarea că am considerat *făptură* fiinţa care *făptuieşte, plăsmuieşte,* are vocaţia lui *homo faber; fiinţa spiritului* ar fi întruchiparea lui *homo spiritualis.* Cele două atribute – *faber* şi *spiritualis* – conjugă, în concepţia eminesciană, acelaşi verb, **a crea.** Şi dacă *fiinţa* are rădăcină în verbul *a fi*, e necesară o nouă derivare, definitorie, credem, pentru poet: *a fiinţa*, cu structura parasintetică *a în-fiinţa*, adică a induce *fiinţă, viaţă, veşnicie* în

natura lucrurilor plăsmuite. Vocația lui demiurgică este clară. Revenind la religiozitatea eminesciană, observăm o relaţie particulară a *Eu*-lui cu Dumnezeu; în manuscrisul 2262 chiar asistăm la o demonstrare a derivării *Eu*-lui din *Dumnezeu*. Pentru ca apoi printr-o semeţie supraumană să se realizeze un raport de complementaritate între cele două elemente, până la identificare: "*Eu-l e Dumnezeu*".

Astfel, verbul *a în-fiinţa* îşi începe paradigma in *illo tempore*, căruia poetul îi dă dimensiunea unei *Faceri* eliberate de canonul biblic, dar sub semnul aceleiaşi *iubiri* divine de oameni**.** Inserarea Eu-lui în Dumnezeu nu-l antropomorfizează pe acesta din urmă, ci îl zeifică pe cel dintâi, implicit pe poet. Într-o lucrare teologică, *Jertfă și răscumpărare*, părintele Galeriu face o inspirată alăturare a termenilor *origine* şi *început*, atribuindu-l pe primul lui Dumnezeu, iar pe al doilea omului. Justificarea vine imediat; *începutul* cere şi un *sfârşit*, excluzând astfel *veşnicia*, în vreme ce originea este punctul a cărui dimensiune matematică, deschide perspectiva nesfârşirii. Teoretizând noţiunea de *început*, Eminescu însuşi propune formula *t s c*, comentând-o astfel: *"Este peste putinţă a ne gândi ceva ce n-ar avea un* **început***, un timp, un loc determinat, un termin, o poziţie determinantă în seria cauzalităţii".* Aici credem că vocaţia demiurgică a poetului biruie condiţia umană.

Creatură genială, poetul ignoră canoanele, propunând dezmărginirea lumii, convins că poate fi realizată printr-un act de entropie estetică. Ce a preluat de la Creator rămâne **verbul**, mărturia vocaţiei de *faber*, construind în interiorul ființei și devenind astfel complementarul lui Dumnezeu care a făcut creația dintâi. Justificându-şi neostentativ aplecarea spre universul interior al fiinţei, Eminescu face o dureroasă constatare: *"Căzut e corpul nostru când sufletu-i căzut"*. Această certitudine particulară îi justifică aplecarea spre adâncul fiinţei, considerat spaţiu con-sacrat, univers care va reface la scară umană macrocosmosul. Structura sintactică a frazei citate are o valoare stilistică provocatoare; subordonata exprimă oare timpul căderii, sau condiţia acesteia? Substituirea lui *când* cu *dacă* implică studierea raportului filosofic *efect-cauză* şi deschide noi perspective asupra *"ecuaţiunii universale"*, în care *mişcarea* şi *cauzalitatea* îşi identifică sferele semantice.

Astfel, conştiinţa demiurgică îl determină să se autoproclame *zeu,* ca în poemul **Renunţare***: "Simţindu-mă în mine stăpân al lumii-ntregi,/ Un zeu în omenire, un soare printre regi,/ Şi raze să reverse din frunte-a mea coroană."* În **Caietele Eminescu**, ideea este dezvoltată într-o mărturie în versuri, lipsită însă de fiorul marilor creaţii: *"Mă simt acum deificat, deasupra noastră nime"*. Uneori, conştiinţa omului Eminescu poartă durerea condiţiei tragice, a vieţii limitate, a spaţiului finit, iar glasul său sună adamic, plângându-şi destinul, fără drept de contrareplică: *"În planul lumei sunt o greşeală (punct fără destin). (Sunt ca un Univers necunoscut). Un Dumnezeu fără templu."*

Revenind la ms. 2262, vocaţia depăşirii sentimentului tragic al vieţii, prin relativizarea limitei – (*"sufletul lumii sunt eu"*), apoi prin depăşirea acesteia – (*"eu e Dumnezeu"*), conduce la re-crearea lumii dintâi în adâncul sufletului său nepereche în care se naște din nou universul dezmărginit. În cazul lui Eminescu, lucrarea demiurgică se face în Lumea nevăzută, a sentimentelor. În acest sens, în Ms. 2262, Eminescu aduce în discuție re-crearea lumii interioare: "*În fiecare om se-ncearcă spiritul universului, luând iar şi iar un nou avânt, răsărind ca o ţâşnire pururi nouă din aceeaşi apă, părând fiecare ca un nou asalt spre ceruri*. (…)

Eminescu are conștiința demiurgică, a creaturii care trebuie să corijeze lumea văzută construită prin voința lui Dumnezeu. Partea care aparține Lumii văzute este definită ca o încercare a Universului de a ființa: *în fiecare om Universul s-opinteşte.* Pentru el, a cărui menire este să desăvârșească creația dintâi, *Omul e-o întrebare*! Răspunsul vine ca o confirmare a re-construirii din perspectiva condiției tragice a ființei umane și a șansei dezmărginirii sale: *Fiecare om e-o întrebare pusă <u>din nou</u> spiritului Universului.*

BIBLIOGRAPHY:

1. Anania, Valeriu, ***Imn Eminesculuі***, Editura Cartea Românească, 1992
2. Eminescu, Mihai, ***Poezii, Cronologii și simbioze poetice*** Vol. I-II, Editura Academiei Române.
3. Eminescu, Mihai, ***Caietele Eminescu*** volumele I - VI, studii, articole, note, documente, iconografie si bibliografie prezentate de Marin Bucur, Editura eminescu, 1972 – 1985
4. Noica, Constantin, ***Cuvânt împreună despre rostirea românească***, Editura Humanitas, 1996

TRANSLATION AND THE CULTURAL FUNCTION OF CARMEN SYLVA'S (ELISABETH OF ROMANIA) WORKS WITHIN THE ITALIAN CULTURAL SPHERE[1]

Călina Nicoleta Presură
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: *The reception in Italy of the writer Carmen Sylva (the pen name of Elisabeth Pauline Ottilie Luise of Wied, Queen of Romania) is a truly fascinating case, as it shows us, among other things, how "international" literature was perceived in Italy at the end of the 19th century. The writer's connection with Italy was primarily a cultural and literary one; Italy is not a passive recipient of the writer's works, but rather a context capable of assigning them specific functions, redefining the author's profile in accordance with its own aesthetic, moral, and civic coordinates. A central aspect of her relationship with Italy is the translation of her works into Italian, which attests to their wide reception. Italian intellectuals and translators—including A. Calvino, Pierre Loti, Anna Miliani Vallemani, Parpagliolo, L.*

F. Paganini, Gina Roero di Settime, Beltrame, Fava, and Bosi—undertook tointroduce her poetry and prose into the Italian cultural sphere.

An important text I identified during my research is the lecture delivered by Emma Boghen on May 29, 1891 (titled Carmen Sylva and published in Parma by Tipografia Luigi Battei in 1892)—as part of an event organized by the Committee for the Advancement of Women—which represents a significant contribution to the 19th-century debate on the education of women and their role in European culture. Taking as her subject of analysis the figure of the writer Carmen Sylva, Emma Boghen offers

Keywords*: Carmen Sylva, traduzioni, lo spazio dell'italianità, funzione culturale*

La ricezione italiana di Carmen Sylva (pseudonimo letterario di Elisabetta di Wied - Elisabeth Pauline Ottilie Luise de Wied), Regina di Romania, è un caso davvero interessante, perché ci mostra, tra l'altro, come l'Italia di fine Ottocento guardava alla letteratura "internazionale". Il legame di Carmen Sylva con l'Italia fu soprattutto culturale e letterario.
All'inizio l'attenzione fu inevitabilmente legata alla sua figura pubblica: una regina che scrive poesia. Questo attirò riviste letterarie, salotti e case editrici, soprattutto a Firenze e Roma. Tuttavia, a differenza di altri "autori aristocratici", Carmen Sylva superò presto l'effetto mondano. La critica italiana fu generalmente benevola, anche se essa non fu canonizzata, e apprezzò molti aspetti come la musicalità del verso, l'influenza romantica e simbolista, affine a certa poesia italiana post-romantica e l'assenza di esotismo artificiale. Carmen Sylva arrivò in Italia in un momento delicato, quando Carducci era impegnato nella poesia civile e classica, Il Verismo mirava all'attenzione al sociale e il nascente Decadentismo proponeva un'introspezione più audace. Lei si collocava a lato, con una poesia intimista, raffinata, spirituale e poco legata ai conflitti storici italiani, fatto che la rese difficile da inserire nei grandi filoni nazionali, ma fu una voce nobile, sincera e colta, degna di rispetto e letta da un pubblico colto, soprattutto femminile e borghese; le sue opere circolavano in biblioteche private, nei salotti letterari e su riviste culturali.

[1] Această lucrare a fost elaborată în timpul stagiului de cercetare desfăşurat la *Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica* din Veneţia şi realizat cu sprijinul Ministerului Educaţiei, prin *Serviciul Burse Studenţi, Parteneriate Internaţionale şi Românii de Pretutindeni - Direcţia GeneralăRelaţii Internaţionale, Afaceri Europene şi Relaţia cu OCDE*, programul naţional de burse „Nicolae Iorga".

Le opere dell'augusta scrittrice sono state tradotte in molte lingue (in rumeno da Alecsandri, Caragiale, Eminescu e altri) e sono state premiate dall'Accademia Francese. Quando nel 1888 l'Académie française incoronò i *Pensieri di una Regina*, Carmen Sylva era conosciuta in Francia solo per alcune opere in prosa.

Per motivi di salute e di ispirazione, Carmen Sylva trascorse lunghi periodi in Italia, in particolare tra Venezia, Firenze e Roma e l'Italia fu per lei un luogo di rifugio intellettuale e creativo. Attraverso i suoi rapporti con il mondo culturale italiano, essa intrattenne corrispondenze e amicizie con intellettuali e artisti italiani dell'epoca. Fu anche una profondamente ammiratrice della cultura umanistica italiana (ammirava profondamente Dante, lo considerava un modello di fusione tra poesia e spiritualità, questa influenza emerge nel tono elevato e simbolico di molte sue liriche) e del Rinascimento. Nei suoi testi emergono spesso paesaggi, atmosfere e sensibilità artistiche italiane, che contribuirono a modellare il suo stile lirico e simbolista.

Collaborò con intellettuali italiani per traduzioni reciproche: testi suoi resi in italiano e opere italiane portate in altre lingue. Questo la inserì nel circuito letterario europeo con l'Italia come snodo importante. In ciò che riguarda l'accoglienza negli ambienti culturali italiani, essa fu letta e commentata su riviste letterarie italiane di fine Ottocento e non fu vista solo come "regina-scrittrice", ma come figura colta e autenticamente letteraria. Scriveva in italiano durante i soggiorni italiani. Non lo faceva "a distanza": molte poesie italiane nacquero mentre si trovava fisicamente in Italia, soprattutto nei periodi di soggiorno per motivi di salute: la lingua italiana le veniva più naturale quando era immersa nel paesaggio e nella musicalità del parlato.

La ricezione italiana dell'opera di Carmen Sylva può essere letta proficuamente alla luce del concetto di italianità come spazio di ricezione, inteso non come semplice ambito nazionale o linguistico, ma come luogo simbolico e culturale di selezione, interpretazione e rinegoziazione del valore letterario. In tale prospettiva, l'Italia non si configura soltanto come destinataria passiva delle opere della scrittrice, bensì come un contesto capace di attribuire loro funzioni specifiche, ridefinendone il profilo autoriale secondo le proprie coordinate estetiche, morali e civili. Essa rivela la funzione culturale attribuita alla scrittrice nello spazio dell'italianità.

Un aspetto centrale del suo rapporto con l'Italia è la traduzione delle sue opere in lingua italiana, che testimonia una ricezione ampia e qualificata. Numerosi intellettuali e traduttori italiani - tra cui A. Calvino, Pierre Loti, Parpagliolo, Anna Miliani Vallemani, L. F. Paganini, Gina Roero di Settime, Beltrame, Fava, Bosi - si impegnarono a far conoscere in Italia la sua produzione poetica e narrativa.

Attraverso la nostra ricerca abbiamo notato che le traduzioni nello spazio letterario italiano non furono poche: *Jehovah*, versione metrica di Angelo Calvino, pubblicazione autorizzata dall'Augusta Autrice, Roma, Eredi Botta, 1883; *L'Apice del Dolor ossia Ioanello, fanciul dei monti.* Opera in tre parti rappresentata sul teatro di Bucarest nel gennajo 1879 per cura del distinto maestro cavaliere Zdislaw Lubicz, tradotta da L. F. Paganini, Bucureşti, 1884; *Astra,* romanzo, insieme a Dito e Idem, traduzione dall'originale tedesco di Emma Perodi, Milano, Tip. Bortolotti, 1888; *Chi bussa*?, Biblioteca Universale, No. 279, Prefazione e traduzione in italiano di Pierre Loti, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1888 (un'altra traduzione dello stesso racconto è stata pubblicata con il titolo *Si Picchia,* nella traduzione di A. Miliani Vallemani, Milano, Alfredo Brigola e C.ie, 1888); *Novelle (Una preghiera; Una lettera; Una foglia al vento),* Biblioteca universale, no.182, Milano, Sonzogno, 1888; *Canti della valle del Dimbowitza,* raccolti dalla bocca del popolo per cura di Elena Vacaresco; tradotti in tedesco da Carmen Sylva ed in italiano dalla contessa Anna Miliani Vallemani, Città di Castello, Tip. Dello Stab. S. Lapi, 1891; *Da due sfere.* Romanzo, traduzione autorizzata di L. Cerracchini ed E. Tafel, Firenze, Stab. Tip. G. Civelli Edit., 1891, 1894; *I racconti del Pelesch*

(*Il Pelesch, Il picco del Desiderio / Vîrful cu Dor, Furnica, I Jipi, Pietra Arsa, Il lago, Il Caraiman, La grotta della Jalomitza, Omul, Il castello della strega / Cetatea Babei, Puiu / L'ultima nata*), traduzione autorizzata dall'autore di Luigi Parpagliolo, coll. Biblioteca Universale, no. 182, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1892; *I racconti del Pelesch*, traduzione autorizzata dall'autore di Luigi Parpagliolo, coll. Biblioteca Universale, no. 212, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1897; *Castel Pelesch*, «Biblioteca Universale» del Sonzogno, n. 279, 1905; 1912; 1929; *Poesie di una regina* / prima versione dal tedesco di G. R. Di S. (Gina Roero di Settime, Contessa Marazzi), con facsimile di lettera autografa e di un ritratto di S. M. la Regina di Rumania, Milano, Ulrico Hoepli Edit., Firenze, Tip. di S. Landi, dir. Arte della Stampa), 1892, 1894; *Novelle (Una preghiera. Una lettera. Una foglia al vento)*, Biblioteca universale, no.182, Milano, Sonzogno, 1893, 1902, 1905; *Novelle - I racconti del Pelesch - Chi bussa? (Una preghiera. Una lettera. Una foglia al vento; Racconto)*, Collana Biblioteca Universale - in 16°, Società editrice Sonzogno, Milano, 1912.

Il settore che conobbe la più solida e documentata fortuna fu quello degli scritti morali e di pensiero, come attestato dalla traduzione italiana delle *Pensées d'une Reine*, pubblicata a Roma dall'editore Voghera nel 1910 nella versione della baronessa Violetta Montel Neuschotz, preceduta dalle parole su Carmen Sylva della traduttrice, Roma, Enrico Voghera ed., 1910, Torino, Tip. Vincenzo Bona. *I pensieri d'una regina*, raccolta di aforismi, condensa la sua filosofia morale ed esistenziale. In essi si riflettono temi universali: il dovere, il lavoro, la bellezza, l'amore e l'amicizia, la sofferenza come fonte di compassione. Da queste riflessioni emerge anche una malinconia profonda, segno di un'anima segnata dal dolore e dalla fragilità. La serie delle traduzioni della scrittura di Carmen Sylva in italiano continua con: *La servitù del Pelesch*, traduzione dal tedesco con note di Roberto Fava, Bucarest, Tip. Nicolae N. Voicu, 1897; *La schiavitù di Pelesch: racconto* autobiografico, traduzione di Pilade Beltrame, Milano, Carlo Aliprandi, Tipo-Lito. G. Abbiati, Milano, s.d., (prima del 1904); *Mater suavissima*, numero unico, ricordo della nascita di S.A.R. la principessa Iolanda Margherita di Savoja, compilato da T. Bousquet, Napoli, L. Pierro, 1901; Carmen Sylva, *Il mio sessantesimo anniversario*, nel «Corriere della Sera», 31 gennaio 1904; *Fuoco fatuo*, Firenze, A. Salani, 1906, 1914; *Vatra luminoasă,* Discorso pronunziato dalla regina Elisabetta all'inaugurazione della "Vatra luminoasă", Catania, N. Giannotta, 1907; *Il faggio Rosso*, Firenze, La Rinascenza Del Libro, Casa Ed. Italiana, di A. Quattrini, 1910; *Nella lunca: idillio rumeno*, traduzione della Baronessa Violetta Montel Neuschotz, Torino, Lattes, 1913, *La moglie del Socialista*, Firenze, Biblioteca amena Quattrini, 45, Casa Ed. Italiana Quattrini, 1913; *La moglie del socialista*, Firenze, Casa Ed. Italiana Attilio Quattrini, Coll. Il romanzo universale, Sancasciano, Val di Pesa, Stab. Tipo-Lit. Fratelli Stianti, no. 14, 1913, 1924?; *Dai miei ricordi*, in "Nuova antologia di lettere, scienze ed arti", Serie 6, v. 183, 1916; *Il castello stregato. Novelle*, Milano, Pro Famila, 1921; *La moglie del ferroviere*, Firenze, G. Nerbini, 1931; *Sirena, racconto*, Milano, Casa Edit. Sonzogno, 1932; *Oltre l'amore: romanzo,* riduzione e adattamento di G.R., Milano, Editoriale Milanese, Collana bijou, 1933.

Un testo molto importante - per lo spazio italiano e per la divulgazione del suo pensiero – e che abbiamo individuato nel corso della nostra ricerca è quello della conferenza tenuta da Emma Boghen il 29 maggio 1891 (intitolata *Carmen Sylva* e pubblicata a Parma, Tipografia Luigi Battei nel 1892), su incarico del Comitato per il miglioramento della donna, che si configura come un intervento di notevole rilievo nel dibattito ottocentesco sull'istruzione femminile e sul ruolo della donna nella cultura europea. Assumendo la figura di Carmen Sylva come oggetto di analisi, Boghen propone una lettura che intreccia biografia, critica letteraria e riflessione pedagogica, evitando consapevolmente ogni approccio celebrativo fondato sul prestigio dinastico.

Fin dall'esordio, la relatrice delimita il campo della propria indagine: non la sovrana, ma la scrittrice; non la funzione politica, bensì l'identità intellettuale e morale. Tale distinzione

è centrale, poiché consente ad Emma Boghen di affermare l'autonomia artistica di Carmen Sylva e di ribadire un principio di valutazione estetica fondato sul merito e sul valore letterario. La diffusione delle sue opere in Germania e in Francia, nonché l'attenzione critica a esse riservata, viene interpretata come prova di un riconoscimento indipendente dalla posizione sociale dell'autrice.

Uno dei temi portanti della conferenza è il nesso inscindibile fra esperienza vissuta e produzione artistica. Boghen insiste sul carattere esistenziale dell'opera di Carmen Sylva, sottolineando come la scrittura nasca da un confronto diretto con il dolore, la perdita e la responsabilità morale. In questa prospettiva, la letteratura non è concepita come esercizio formale, ma come espressione di una soggettività profondamente coinvolta nella vita. Tale impostazione colloca Carmen Sylva entro una tradizione romantico-postromantica, nella quale il valore dell'opera è strettamente connesso all'autenticità dell'esperienza che la genera.

Particolare rilievo assume, nel discorso di Emma Boghen, il motivo della maternità, inteso in senso ampio e simbolico. Il sentimento materno viene presentato come principio ispiratore tanto della vita privata quanto dell'attività letteraria e sociale di Carmen Sylva. In questo modo, la relatrice propone una ridefinizione della maternità come categoria culturale e morale, capace di tradursi in responsabilità educativa, impegno civile e creatività artistica. Ne emerge una concezione della femminilità che rifiuta la contrapposizione fra ruoli domestici e aspirazioni intellettuali.

La riflessione sull'educazione costituisce uno dei passaggi più esplicitamente teorici della conferenza. Emma Boghen attribuisce un ruolo decisivo alla formazione ricevuta da Carmen Sylva, evidenziando come un'istruzione ampia e rigorosa abbia contribuito all'equilibrio della sua personalità. La critica rivolta alla cultura femminile superficiale e dilettantesca del tempo si inserisce in un discorso più ampio sulla necessità di distinguere tra erudizione ostentata e sapere autentico. Secondo la relatrice, non è l'eccesso di istruzione a snaturare la donna, bensì la sua incompletezza; una cultura solida, al contrario, rafforza il senso del dovere e la consapevolezza di sé. All'interno di questo quadro, Carmen Sylva viene assunta come modello di donna colta, in grado di conciliare studio, arte e vita affettiva. Tale modello trova una concreta applicazione nell'attività svolta in Romania, dove la scrittrice si impegnò nella fondazione di scuole, istituti educativi e opere di assistenza sociale. L'azione pubblica non appare come un'aggiunta esterna alla sua identità intellettuale, ma come il naturale prolungamento di una vocazione pedagogica maturata fin dalla giovinezza.

Sul piano critico-letterario, Emma Boghen offre una valutazione articolata dell'opera di Carmen Sylva. Pur riconoscendone i limiti strutturali - in particolare una certa dispersione narrativa e una conoscenza parziale delle realtà sociali non aristocratiche - la relatrice ne sottolinea la sincerità espressiva, la ricchezza immaginativa e la forza etica. La maggiore efficacia artistica viene individuata nelle opere di carattere fantastico, nelle leggende e nelle tradizioni, ambiti nei quali l'autrice può operare senza il vincolo di una rappresentazione realistica del mondo sociale.

Un momento significativo della conferenza è dedicato all'esperienza della guerra del 1878, durante la quale Carmen Sylva manifestò una straordinaria coerenza tra pensiero e azione. L'impegno nell'assistenza ai feriti e la funzione svolta dalla sua poesia patriottica vengono interpretati come espressioni complementari di un medesimo ethos morale. In questo contesto, la figura della scrittrice assume una valenza esemplare, non per l'eccezionalità del gesto, ma per la continuità di un comportamento ispirato a responsabilità, disciplina e solidarietà. Lei fu «la confortatrice dei poveri soldati, che nella guerra orientale del 1878 passava fra il rumore delle armi e il gemito dei morenti.»[2]

[2] Per l'aiuto offerto a soccorrere i soldati durante questa guerra fu affettuosamente chiamata *Madre dei feriti*

La conferenza di Emma Boghen utilizza la figura di Carmen Sylva come strumento argomentativo per sostenere una tesi di più ampio respiro: l'istruzione femminile, quando è seria e proporzionata, non compromette i ruoli tradizionali della donna, ma li arricchisce e li rende più consapevoli. Carmen Sylva diventa così il paradigma di una sintesi possibile fra cultura, affettività e impegno sociale. Attraverso questo esempio, la Boghen afferma che la formazione intellettuale della donna non rappresenta un pericolo per l'ordine familiare e civile, bensì una risorsa fondamentale per il progresso morale e culturale della società.

Molto ricchi di informazioni ci sono sembrati anche gli articoli dedicati nello spazio della pubblicistica italiana all'augusta scrittrice: *Descrizione di una visita a Carmen Sylva*, nella rivista «La vita italiana» di Roma, 10 aprile 1897, di Angelo De Gubernatis e *Carmen Sylva e la sua opera*, estratto dalla Rassegna Nazionale, fasc. 1 e 16 dicembre 1914, Firenze, Rassegna Nazionale, 1914 di Augusto Michieli.

Abbiamo scoperto persino una ballata oppure poesia narrativa di Mihai Gregoriady de Bonacchi (Mihai Bonacchi), *Andrada. Baladă după nuvela: Fiica lui Decebal,* di Carmen Sylva, Galați, Tipografia „Cooperativa", 1889. *Andrada* di Mihai Bonacchi è una ballata di 8 pagine, ispirata direttamente alla novella leggendaria *Fiica lui Decebal* di Carmen Sylva, legata al mito di Decebal e di sua figlia durante le guerre dacico-romane in cui a protagonista preferisce morire piuttosto che cadere nelle mani del nemico. È una elaborazione poetica tratta da una storia in prosa, cioè non è un testo completamente originale, ma un lavoro di trasformazione artistica dal racconto dell'autrice regina alla forma poetica di Bonacchi.

Una serie di partiture o altre opere ispirate ai testi di Carmen Sylva ci hanno mostrato che la sua scrittura fu fonte di ispirazione anche per gli artisti: *La musica del mare*, terzettino per voci eguali, versi tratti dal volumetto *Poesie di una regina* di Carmen Sylva, versione dal tedesco di G. R. di S., musica di Severino Noli, Genova, Bossola, [19..]; *La musica del mare*, parole di Carmen Sylva, musica di Liberio Vivarelli, Milano, Arturo Demarchi, [19..]; *La musica del mare,* testo di Carmen Sylva, musica di G. Marvin, Trieste; Leipzig, Schmidl, 1909; *Album per canto e Piano*, di Italo Piazza, partitura, versi di no. 1 (W. Goethe); no. 2,3 (Nemo Nemi); no. 4 (D.O. Marrama); no. 5 (Carmen Sylva), Milano, Romualdo Fantuzzi, [fine 19. sec.]; *Edith*, dramma lirico in due atti, tratto dalla novella "Ein Gebet" di Carmen Sylva, musica di Anton Francesco Carbonieri, libretto di Andrea D'Angeli, Tip. P. Toschi & C., Modena, 1911/1912; *Vesuviana* (spartito): *1. Alba, 2. Tramonto, 3. Plenilunio.* In copertina: A sua maestà la regina Elisabetta di Rumenia con profondo e riverente omaggio, parole di Gustavo Lastrucci; musica di Antonio Bossa, [S.l.], [s.n.], [189?-192?].

***

I numerosi viaggi in Inghilterra, Francia, Svizzera, Italia, Russia, Svezia, diversi soggiorni alla corte di Berlino, a quelle di San Pietroburgo e Stoccolma, lo scambio incessante di relazioni con le personalità più in vista della prima metà del XIX secolo (re, principi, statisti e condottieri, scienziati, letterati, artisti, che trovavano tutti presso la romena famiglia reale l'accoglienza più cordiale e ospitale), i suoi talenti perfezionati da studi sempre più seri, avevano completato la formazione di una principessa colta che presto avrebbe indossato con tanto splendore la corona reale di Romania.

Fin dal suo arrivo nella nuova patria, essa si era dedicata con ardore all'apprendimento della lingua rumena, il cui studio le era stato notevolmente facilitato dalla sua conoscenza del latino e dell'italiano. Si era appassionata alle nostre fiabe popolari, a quella letteratura ricca di idee ingenue, di invenzioni meravigliose, di racconti fantastici che ben si adattavano al suo particolare modo di pensare e alla ricchezza della sua immaginazione.[3]

[3] Georges Bengesco, *Bibliographie de Carmen Sylva, (Sa Majesté La Reine Élisabeth De Roumanie) Bibliographie et Extraits de Ses Œuvres*, Paul Lacomblez - Éditeur, Bruxelles, 1904, H. Le Soudier, Paris; Socec & Cie, Bucarest, 1904

Il successo del romanzo *Astra*[4], scritto insieme a Dito e Idem, fu sorprendente. La successiva pubblicazione delle cinque edizioni in lingua tedesca e delle traduzioni in francese nel 1890 e nel 1891 e in italiano nel 1888[5], un anno a distanza di quella romena, sollevò la questione di un adattamento teatrale del romanzo, che però non vide mai la luce. Tuttavia, Carmen Sylva si sarebbe rivolta a George I. Ionescu-Gion, storico e cronista letterario e teatrale, per realizzare infine una traduzione del romanzo presso la casa editrice Editura și Tip. Socec di Bucarest nel 1887[6], e la diffusione di massa del volume sembra aver generato anche una ripresa nel feuilleton del quotidiano «Românul»[7] di Bucarest nel 1888.

Dal 1888, l'opera letteraria di Carmen Sylva si era notevolmente ampliata: racconti, leggende, poesie, romanzi, opere teatrali, traduzioni, ecc., ma anche le numerose traduzioni che l'America, l'Inghilterra, la Danimarca, la Spagna, la Francia, l'Ungheria, l'Italia, i Paesi Bassi, la Russia, Romania, Serbia e Svezia hanno pubblicato degli scritti di Carmen Sylva.

Ben presto l'inglese e l'italiano non ebbero più segreti per la giovane principessa, che aveva perfezionato la conoscenza di queste due lingue al punto da parlarle e scriverle con la stessa facilità del tedesco. Lo studio delle varie grammatiche la interessava vivamente e occupava tutto il suo tempo libero: forse aveva il presentimento del suo futuro destino di scrittrice e voleva padroneggiare fin da subito il suo stile e la sua penna, da cui le sarebbero derivate le sue più grandi gioie e le sue più care consolazioni.[8]

Dopo eventi dolorosi della sua vita (in particolare la perdita della figlia), l'Italia fu per lei uno spazio di raccoglimento, un luogo di silenzio e guarigione; qui la scrittura assunse un tono più intimo e mistico. Durante i suoi soggiorni italiani amava vivere in modo relativamente semplice, lontana dall'etichetta di corte, dedicandosi a lettura, musica e poesia. L'Italia fu per Carmen Sylva una seconda patria spirituale, un luogo chiave della sua vita creativa e del suo dialogo con la cultura europea.

***

Negli anni Novanta dell'Ottocento la ricezione italiana conosce una fase di ampliamento e diversificazione. Il testo menziona un numero significativo di traduttori italiani impegnati nella diffusione delle opere di Carmen Sylva, segno di un interesse ormai consolidato e diffuso. In questo periodo la ricezione si estende dalla lirica ai racconti e alle fiabe, che rispondono efficacemente al gusto italiano per una narrativa simbolica, morale e pedagogica. Tuttavia, questa espansione rimane selettiva: i romanzi e il teatro, pur noti, non raggiungono lo stesso livello di circolazione, confermando l'orientamento dell'orizzonte italiano verso le forme brevi e ad alta densità etica e poetica.

L'italianità ha privilegiato in Carmen Sylva la figura della regina-pensatrice, valorizzandone la dimensione etica e aforistica e inscrivendola nella tradizione italiana della letteratura sapienziale e della riflessione morale. In questo ambito Carmen Sylva venne recepita principalmente come figura etico-sapienziale, capace di coniugare esperienza regale, sofferenza personale e riflessione morale, inserendosi così nella tradizione italiana della letteratura aforistica e meditativa.

Accanto a questa ricezione alta e istituzionale, significativa fu anche quella della lirica, in particolare quando essa si legò a luoghi italiani. Il passaggio decisivo verso una ricezione più radicata e biograficamente connotata avviene con la raccolta *Ceri natalizi di Pallanza* (*Weihnachtskerzchen von Pallanza*), pubblicata in Italia nel 1891, edita da Vercellini.

---

[4] *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989 (DCRR)*, Editura Academiei Române, 2004

[5] Badea-Păun, 2003, p. 134

[6] Lucreția PASCARIU, *Astra. Roman epistolar de Dito și Idem. Un caz de Istorie Literară*, in Swedish Journal of Romanian Studies, Vol. 4, No. 1, 2021, p. 26-37

[7] «Românul», an XXX, 10 octombrie, 25 noiembrie 1886

[8] Georges Bengesco, *Bibliographie de Carmen Sylva, Sa Majesté La Reine Élisabeth De Roumanie.* Bibliographie et Extraits de Ses Œuvres, Paul Lacomblez Éditeur, Bruxelles, 1904, H. Le Soudier, Paris; Socec & Cie, Bucarest, 1904

L'opera nasce da un soggiorno in un luogo italiano caro alla regina, Pallanza[9] e lega in modo esplicito l'esperienza lirica dell'autrice al paesaggio del Lago Maggiore, trasformando l'Italia da semplice spazio di traduzione a vero e proprio luogo ispiratore. Questo episodio segna l'ingresso di Carmen Sylva nello spazio dell'italianità non solo come autrice tradotta, ma come figura culturalmente "adottata", capace di inscrivere la propria sensibilità poetica in un contesto italiano riconoscibile e testimonia un rapporto diretto fra esperienza biografica, paesaggio italiano e circuito editoriale nazionale, rafforzando l'immagine di Carmen Sylva come poetessa del sentimento e della malinconia, affine alla sensibilità lirica italiana tardo-ottocentesca.

Ampia, sebbene meno puntualmente documentata nelle singole edizioni, fu inoltre la ricezione dei racconti, delle fiabe e delle leggende, quali i *Racconti del Pelesch* e i *Racconti d'una Regina*, che incontrarono l'interesse del pubblico italiano per la loro dimensione simbolica, morale e folklorica, e per la funzione di mediazione culturale tra mondo romeno e tradizione narrativa europea. I *Racconti d'una Regina* contribuiscono a consolidare la fortuna narrativa di Carmen Sylva anche in Italia, rafforzandone l'immagine di mediatrice tra folklore romeno e sensibilità europea.

Nell'introduzione della traduzione di Luigi Parpagliolo dei *Racconti del Pelesch*, apparsa presso la Società Editrice Sonzogno di Milano, 1897, il traduttore presenta Carmen Sylva non solo come scrittrice, ma come figura spirituale e morale di rara complessità, nella quale si fondono indissolubilmente donna, regina, poeta e anima missionaria. L'autore della premessa afferma fin dall'inizio l'impossibilità di racchiuderne l'essenza in poche pagine di prosa: un'anima così vasta, vibrante di amore per il bello, di entusiasmi sublimi e di inquietudini eroiche, potrebbe essere resa solo attraverso un poema. Carmen Sylva incarna infatti una sensibilità che vive di poesia, lavoro e sacrificio, capace di elevare un popolo, di educarlo spiritualmente e di rigenerarlo attraverso ideali alti e azioni concrete. La sua produzione letteraria è presentata come inseparabile dalla sua vita. Scrivere, per lei, non è un esercizio intellettuale, ma il naturale riflesso dell'esperienza vissuta e sentita. Lo testimoniano le sue stesse parole: l'arte nasce solo da ciò che è stato interiormente vissuto, e l'ispirazione si impone allo scrittore fino a esigere forma scritta. In questo senso, le opere di Carmen Sylva sono confessioni dell'anima, documenti sinceri di gioie, dolori e tensioni interiori.

La massima espressione dell'arte di Carmen Sylva si ritrova però nei *Racconti del Pelesch*, considerati unanimemente il vertice della sua produzione. In essi convivono una profonda riflessione filosofica e una straordinaria purezza di stile. Sebbene dedicati ai bambini, questi racconti parlano in realtà a tutte le anime capaci di lasciarsi sedurre dalla poesia e dalla semplicità. La loro origine è intimamente legata al paesaggio dei Carpazi, dove la famiglia reale soggiornava per motivi di salute della piccola Maria.

La descrizione della valle della Prahova, del convento di Sinaia, delle montagne, delle foreste e dei torrenti crea uno scenario naturale di grande potenza simbolica. In questo "anfiteatro" di natura selvaggia e maestosa, Carmen Sylva trova ispirazione: la montagna, i fiumi e le rocce diventano narratori di leggende che riflettono l'anima del popolo rumeno. Le storie del *Picco del Desiderio*, della *Pietra Arsa*, dell'*Edelweiss* e di *Puiu* non sono solo fiabe, ma allegorie di sacrificio, fedeltà, purezza e identità nazionale. In particolare, la figura di Puiu simboleggia la Romania stessa, giovane nazione in cerca di riconoscimento e maturità.

I *Racconti del Pelesch* sono il frutto di un dialogo poetico tra la scrittrice e la natura, un "concerto dei monti", come li definì il poeta Alecsandri. Attraverso queste narrazioni,

[9] La Regina Elisabetta giunse a Venezia il 18 luglio 1891 in non perfette condizioni di salute, il 27 agosto fu colpita da «congestione des enveloppes rachidiennes» e da un fortissimo dolore alla testa che la obbligò a letto. Chiamati a consulto i più famosi specialisti del tempo (i tedeschi Forel e Finkelberg), e le fu consigliato il riposo. A tale scopo fu scelta come località di convalescenza Pallanza. Re Carlo e la regina Elisabetta partirono da Venezia il 16 settembre 1891, con un treno speciale composto da quattro vetture: due per i sovrani, una per i ministri, un'altra per personale e un carro bagagli.

Carmen Sylva riesce a trasformare il paesaggio, il dolore personale e la coscienza patriottica in arte universale, offrendo al lettore non solo racconti, ma una visione del mondo in cui bellezza, sofferenza e dovere si fondono in un'unica, intensa armonia.

Canti della Valle del Dimbowitza, canti raccolti dalla bocca del popolo per cura di Elena Vacaresco e tradotti in tedesco da Carmen Sylva ed in italiano dalla contessa Anna Miliani Vallemani, Città di Castello, Tip. Dello Stab. S. Lapi, 1891. Nella loro Prefazione, l'autrice attribuisce ai "meravigliosi canti" un valore che va ben oltre il semplice interesse folklorico, definendoli un vero e proprio "avvenimento nel mondo poetico e pensatore" [10].

Pare che il *Il rapsode della Valle del Dimbowitza* abbia suggerito a Carmen Sylva di porvi in fronte la poesia che dedica alla memoria della sua unica figlia; poiché essa può propriamente dirsi una rapsodia della vita di quella singolare bambina[11].

Si insiste sulla pluralità degli ambienti e delle figure coinvolte - contadine, suonatori di cobza, donne che filano o che predicono la ventura - sottolineando così il carattere collettivo e corale di questa poesia. I canti nascono da una tradizione orale profondamente radicata nella vita comunitaria e conservano, proprio per questo, una purezza "infantile", non intaccata da artifici letterari o da elaborazioni colte. La mancanza di rima e la forma di melopee

[10] "*Questi meravigliosi canti sono un prezioso trovato, un avvenimento nel mondo poetico e pensatore. Per ben quattro anni la giovane poetessa sotto gli auspici paterni ha raccolto con instancabile pazienza queste canzoni, dalla bocca delle contadine, dei suonatori di liuto cobzar (così chiamati dal cobza - specie di mandolino o di liuto) nei circoli delle donne mentre filavano, nelle mietiture, presso i morti, presso le culle, dagli zingari e da quelle che sanno la ventura, nelle danze e nei ritrovi campestri. Essi possono porsi bene a fianco di ciò che l'India, l'Arabia e l'Alto Nord ci offrono in simil genere di poesia e, nella loro infantile purezza fedelmente riprodotti, formano un libro di conforto in tutte le sofferenze della vita. Sono quasi tutti senza rima, e vengono cantati come Melopee, la più parte improvvisati*." CARMEN SYLVA

[11] DEDICA DI CARMEN SYLVA ALLA MEMORIA DELLA SUA UNICA FIGLIA: "Tanto diletta a te fu questa terra, / Che in ricambio d'amore essa ti prese, Perché stranier paese / Non ti rapisse mai, nè mai corona / Straniera col suo peso opprimesse / I tuoi bei ricci d'or, / O terra che togliesti a me per sempre / La figlia mia, il mio sol / Da lungo volger d'anni a te daccanto / Sul tuo sepolcro sto, / Che non dà mai risposta ai miei sospiri; / E neppure frattanto / Parole al mio dolor trovare io so / Ma in fondo al cuore sento interrogarmi / Se penso ancora a lei; / No, no, rispondo: poiché: tal pensiero / Sostener non potrei / E scacciar lo vogl' io, perché non questa / Mortal vita mi tronca, ma la vita / Immortale dell'anima mi uccide. / Di nuovo fra i sospiri odo una voce: / Eppure a lei rivolto / Esser dovrebbe il tuo pensiero, ed io / Sono con te. Dal cuore / Sento come disvellermi una spada; / Libero qual torrente, / Il sangue par che vada, / Quel sangue che il respir mi soffocava. / Ed or tu più non sei / Cogli occhi tuoi celesti / Ad indagar ne' miei, / Come quando dicevi: / - Mamma, perché felice esser non devi? / Allora, ahimè! Solo il desio possente / Della mia patria mi pungeva; l'ansia, La calda brama m'affliggea sovente / Del figlio invano sospirato; allora / A celeste saluto in suon simile, / Risuonava la tua prece infantile: / Non un fratel, ma due / Mandami, o caro Iddio! / L'un per mia madre, l'altro, l'altro lo vogl'io, / O caro Iddio! / E ci appariva il sole / Quando tu lo chiamavi: - O caro sole! / Vorrei baciare un tuo piccolo raggio! / E per baciarlo ti chinavi al suol, / Mentre le chiome d'oro / Ti ribaciava il sol. / Tenera fata - al sorger della luna / Tu mi volavi intorno: / - O, madre! madre, guarda: il cielo splende! / Risplende il cielo! e dopo spento il giorno, / Sulla finestra teco / Vedevam le carrozze a cento a cento / Correre dai fanali rischiarate. / - O mamma! quante stelle / Sono nel cielo e sulla terra, vedi! / Fino i cavalli corrono / Nel mezzo lor! Concedi / Che anch'io con essi cavalcando vada / Sovra le più piccine! Un dì che gli avvoltoi erano intenti / A sbranare un cavallo, ti ricordi? / Gli occhi pieni di lagrime, gridasti: / Se fra gli artigli l'aquila rapisse / un dì mia madre, tosto le direi / Prendi anche me con lei! / Io del color dì porpora / Vedendo il volto tuo, meravigliai! / Tu rispondesti: - Il sole / Il sol me l'ha baciato co' suoi rai. / Quando meco nel Reno ti condusssi / Sempre mi ripetevi: E questo il Reno di mia madre? / è questo il Reno tuo? E bramosa anelavi / Di ripartire presto - Che il mio suolo natal patria non t'era. / Madre, vieni! A casa, o madre, vieni! / Otto cavalli, o mamma, e il postiglione / Che tosto al natio suoi ci riconduca! / E via per monti e valli / Libera, lungo l'orlo di voragini / Quasi in aria sospesa, / Sorpassavi il ruscello / Lieta scherzando con l'onde e coi fiori. / I vivaci colori / Della rugiada ti muoveano il riso. / Ed accennando alle cadenti fronde / D'autunno - o monti addio, / Addio, alberi, onde; / A tutti addio! - Le braccia / D'un albero sul tronco protendendo, / Tutti abbracciarli ti pareva, e tutti / Volevi in quell'amplesso far felici! / Ma al ritornar del verno / Quando gli altri bambini del paese / Per crudel morbo venian tratti a morte, / Le grandi luci tue fattesi smorte, / E il volto scarno, - scenderà - dicesti / Giù dalle stelle ove dimora Iddio, / Il gelo a farmi fredda? ah no! che nulla / Mi arresta nella mia piccola culla; / E quando mi vi pongo, io m'addormento / Senza destarmi mai! / Le chiare acque d'argento / Datemi del Pelesch, l'acqua sì buona / Del Pelesch mi date! - / E nell'ultima notte balbettando, / -Andar deh! mi lasciate / Nella bella carrozza che agl'infermi / La salute ridona, Nella bella carrozza, in comitiva / Con gli angeletti d'oro / Io vo' dormir con loro. - / Passasti! - e teco tutto fu compiuto. / Io t'ho rammemorato / E ne avevi ben d'onde, o, figlia mia! / La spada ho tratto fuora, / E, vedi, è calda ancora! / E caldo il sangue ch'io credea gelato! / Si risvegliano l'ire / Che mi fan maledire / La terra che per sempre ti rapi / Guardo: e la terra mi si schiude avanti / Lieta, a mostrarmi nell'aperto seno / Il tesor de' suoi canti. / Io più non so: povera derelitta / Posi pur nell'oblio / Il silenzio che avevo a me promesso. / La terra il grembo suo mi schiuse avanti / E dalla polve della figlia mia, / Dalla sua cara terra / Rifiorirono i canti. / Straniera corona / I ricci d'or non ti dovea calcar, / In stranier paese / Tu non dovevi ad altri unita andar! / Troppo diletto avesti il natìo / E in ricambio d'amore esso ti prese/ O figlia mia, mio sol!"

improvvisate rafforzano l'idea di una poesia spontanea, nata per essere cantata e condivisa, più che fissata sulla pagina scritta.

I canti hanno una funzione consolatoria: essi diventano un "libro di conforto" capace di accompagnare l'uomo nelle sofferenze della vita. In questo senso, la poesia popolare non è solo testimonianza culturale, ma anche strumento di comunione emotiva e spirituale, in cui si riflette l'esperienza universale del dolore, della speranza e della memoria collettiva.

Una delle traduzioni che fu ripresa da molte case editrici, in un arco temporale di quasi cinque decenni, fu quella del racconto *Chi bussa*?, Biblioteca Universale, No. 279, Prefazione e traduzione in italiano di Pierre Loti, Milano, Società Editrice Sonzogno, 1888 (un'altra traduzione dello stesso racconto è stata pubblicata con il titolo *Si Picchia*, nella traduzione di A. Miliani Vallemani, Milano, Alfredo Brigola e C.ie, 1888); *Chi bussa*?, Biblioteca Universale, Prefazione e traduzione in italiano di Pierre Loti, Milano, Società Editrice Sonzogno (Tip. dello Stab. della Società Editrice Sonzogno), 1901; *Chi bussa?*, Milano, Sonzogno, 1905; *Chi bussa?,* Firenze, Casa Ed. Italiana Quattrini, 1916 (Prato, M. Martini); *Chi bussa?*, Firenze, Casa Ed. Italiana, Quattrini, 1919 (Prato, La Tipografica); *Chi bussa?*, con cenni sull'Autrice di Pierre Loti, Milano, Sonzogno, 1928; *Chi bussa?*, romanzo, Firenze, A. Quattrini, 1928 (Soc. An. Già C. Civelli); *Chi bussa?*, Firenze, A. Quattrini, 1930 (Mealli e Stianti); *Chi bussa?*, Firenze, Casa Editrice G. Nerbini, Stab. Vallecchi, 1931.

Nella Prefazione al racconto *Chi bussa?* Pierre Loti rievoca, con tono lirico e incantato, il soggiorno trascorso nel castello di Sinaia, immerso nelle foreste dei Carpazi, dove fu ospite della regina Elisabetta di Romania, che egli presenta simbolicamente come una "fata". I suoni lontani delle fanfare militari, uditi tra i boschi, diventano per l'autore un potente richiamo mnemonico che gli fa rivivere quell'esperienza unica, legata soprattutto alla forza evocatrice della musica.

Il cuore del ricordo è il salotto della regina: un ambiente gotico, cupo e prezioso, dove Elisabetta, vestita di bianco e avvolta da un velo, lavora a miniature sacre, scrive e conversa. Loti ne traccia un ritratto profondamente rispettoso e ammirato: una donna di eterna giovinezza nello spirito, segnata però da grandi dolori, in particolare dalla perdita della figlia. Il suo sorriso, sempre presente ma dalle molte sfumature, riflette insieme bontà, malinconia, intelligenza e pietà universale. La regina appare come una sovrana colta, artista, poliglotta e scrittrice, capace di trasformare ogni lingua in musica e di commuovere profondamente chi ascolta le sue opere lette ad alta voce. Attorno a lei vivono giovani fanciulle adottive, educate con affetto e rigore, simbolo della sua missione morale e materna verso i sofferenti e gli orfani.

Pierre Loti descrive anche la semplicità della vita quotidiana a Sinaia, le passeggiate mattutine nella foresta, la laboriosità instancabile della regina e la dignitosa figura del re Carlo I. Tutto il castello appare come una visione artistica sospesa tra realtà e fiaba, ma ciò che resta più vivido nella memoria dell'autore è la personalità morale e spirituale della sovrana. Loti chiude con una dichiarazione di umiltà: egli riconosce di aver descritto più la cornice che la figura centrale, temendo di non rendere giustizia a una donna che gli appare quasi irraggiungibile nella sua purezza e grandezza interiore.

***

Nel 1901, Emilio Bosi, un giovane letterato italiano, appassionato della Romania e grande ammiratore del talento di Carmen Sylva, ha tradotto e pubblicato, in una rivista che ha avuto un solo numero (numero unico) e che si intitola «Il Natale», la poesia di Carmen Sylva *Croce e Corona* (*Kreuz Und Krone*). Bosi ha tradotto anche un'altra poesia di Carmen Sylva, dedicata a S.A.R. la Principessa Yolande, figlia di S. M. il Re e la Regina d'Italia, poesia inedita, a quanto ci risulta, e apparsa anch'essa nell'unico numero di una pubblicazione italiana intitolata *Mater Suavissima*.

Anche la stampa italiana partecipò attivamente alla diffusione della figura di Carmen Sylva: un ruolo non trascurabile ebbero gli articoli e gli scritti civili, come dimostra la

pubblicazione sul «Corriere della Sera» dell'articolo *La città della luce* del 28 gennaio 1903, attraverso cui essa si impose anche all'attenzione del pubblico italiano come figura impegnata nel campo umanitario e come una scrittrice-regina capace di coniugare arte, etica e sensibilità sociale. In questa fase, la sua autorevolezza non deriva più soltanto dall'opera letteraria, ma anche dall'impegno concreto a favore delle cause sociali, in particolare quella dei ciechi e la ricezione italiana si estende oltre l'ambito strettamente letterario.

Per Augusto Michieli, che le dedico l'articolo *Carmen Sylva e la sua opera*, essa è una scrittrice europea di vastissima produzione, il cui ruolo di mediatrice culturale tra tradizioni diverse è stato molto importante. Fin dall'adolescenza la scrittura rappresentò per lei un bisogno vitale, che si sviluppò dapprima in tedesco e poi attraverso traduzioni, soprattutto dei canti popolari romeni, fino a una produzione originale che spazia dalla lirica al romanzo, dal teatro alla riflessione morale[12].

La cronologia della ricezione italiana di Carmen Sylva mostra un processo di progressiva integrazione e canonizzazione selettiva. Dalla prima circolazione indiretta e colta degli anni Ottanta si passa a una ricezione diretta, localizzata e biograficamente connotata, fino alla piena legittimazione morale e civile dei primi anni del Novecento. L'Italia emerge così come uno spazio di ricezione attivo, capace non solo di accogliere l'opera di Carmen Sylva, ma di riplasmarne il profilo autoriale, privilegiandone la dimensione etica, lirica e simbolica e inscrivendola stabilmente nel proprio orizzonte culturale.

Accanto al dialogo con la cultura romena e tedesca, Italia occupa uno spazio significativo nella sua formazione, nei suoi interessi e nella ricezione della sua opera. Carmen Sylva nutrì una profonda ammirazione per la cultura italiana, in particolare per Dante, di cui conosceva a memoria diversi canti, e fu attenta anche alle altre glorie letterarie e artistiche italiane. L'immagine di Carmen Sylva è una figura profondamente europea, ma con un rapporto privilegiato con l'Italia, che ne accolse e valorizzò l'opera attraverso traduzioni, editori, giornali e lettori. L'italianità diventa così uno spazio di ricezione, di dialogo culturale e di affinità spirituale, in cui la sua poesia e il suo pensiero trovarono un terreno particolarmente fertile.

Nel complesso, la ricezione italiana della scrittrice si configura come un processo orientato a valorizzarne la dimensione etica, lirica e simbolica, più che quella propriamente drammatica o romanzesca, facendo dell'Italia non solo un luogo di traduzione, ma uno spazio privilegiato di interpretazione e riconoscimento culturale. Recentemente, con l'aiuto delle ricerche sulla scrittura transnazionale e studi di letteratura femminile, Carmen Sylva viene riletta, anche in Italia, come ponte culturale europeo, esempio precoce di scrittura multilingue, figura femminile intellettualmente autonoma.

E chiudiamo con una curiosità: nella zona vicina a Como, in Varese, si trova una villa che ha il nome *Carmen Sylva*. Varese è anche il posto dove si sono sposati nel 1896 Aurelia Kitzu, romena, e Vittorio Arimondi, italiano, due artisti lirici di fama internazionale, che vivevano in questa cittadina. La famiglia Arimondi ha incontrato alcune volte la famiglia reale romena ed è stata invitata al Palazzo Reale dalla Sua Maestà, la Regina Elisabetta in diverse occasioni. Una di queste occasioni è stata il concerto del 23 aprile 1899, all'Ateneo di Bucarest.[13] Dopo il successo ottenuto con questo concerto all'Ateneo il 1° maggio 1899, i due artisti furono invitati da Sua Maestà, la Regina Elisabetta di Romania, a Palazzo, visita riportata

[12] Augusto Michieli, *Carmen Sylva e la sua opera*, estratto dalla «Rassegna Nazionale», fasc. 1 e 16 dicembre 1914, Firenze, Rassegna Nazionale, 1914

[13] «Universul», București, Anul XVII, nr. 107, 22 aprilie 1899, p. 1

nelle edizioni del 3 maggio 1899 del quotidiano di Bucarest «Universul», nella rubrica *Informaţiuni*[14] e dal giornale «Adevĕrul».[15]

BIBLIOGRAPHY:

1. Carmen Sylva, *Regina Elisabeta a României. Opere.* I. Opere literare; II. Opere de binefacere şi cu caracter naţional, Bucureşti, Atelierele Socec & Co., 1906
2. *Carmen Sylva*. Conferenza tenuta dalla Professoressa Emma Boghen, per incarico del comitato per il miglioramento della donna, 29 maggio 1891, Parma, Tipografia Luigi Battei, 1892
3. ***AA VV, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989 (DCRR)*, Editura Academiei Române, 2004
4. Badea-Păun, G., *Carmen Sylva. Uimitoarea Regină Elisabeta a României 1843-1916/ Carmen Sylva. The Great Queen Elisabeth of Romania 1843-1916*, București, Editura Humanitas, 2003
5. Bengesco, G., *Bibliographie De Carmen Sylva, Sa Majesté La Reine Élisabeth de Roumanie*. Bibliographie et Extraits de ses Œuvres, Paul Lacomblez, Éditeur Bruxelles 1904, Le Soudier Socec & Cie Paris, Bucarest, 1904
6. Călina Presură, N., *Craioveanca Aurelia Kitzu Arimondi (1866-1941)*, Editura Vasiliana, Iasi, 2026
7. Caracostea, D., *Dinastie şi creativitate / Dynasty and creativity*, în *Revista Fundațiilor Regale. Omagiu Carmen Sylvei*. X, no. 12, pp. 483-504, 1943
8. De Gubernatis, A., *Descrizione di una visita a Carmen Sylva*, nella rivista «La vita italiana» di Roma, 10 aprile 1897
9. Maiorescu, T., *Critice*, București, Editura pentru literatură, 1966
10. Michieli, A., *Carmen Sylva e la sua opera*, estratto dalla Rassegna Nazionale, fasc. 1 e 16 dicembre 1914, Firenze, Rassegna Nazionale, 1914
11. Pascariu, L., *Astra. Roman epistolar de Dito şi Idem. Un caz de Istorie Literară*, in «Swedish Journal of Romanian Studies», Vol. 4, No. 1, 2021
12. Zimmermann, S. I., *Carmen Sylva - Regina poetă. Literatura în serviciul coroanei / The Poet-Queen Carmen Sylva. Literature in the service of the crown*, București, Editura ALL, 2013

[14] «Universul», București, Anul XVII, nr. 118, 3 mai 1899, p. 11: „*Aflăm că d-na Aurelia Kitzu-Arimondi, dimpreună cu d. Vittorio Arimondi, soțul ei, cari după cum se știe au obținut un mare succes la un concert dat zilele trecute la Ateneu, au fost invitați alaltă-eri seară, Vineri, de M. S. Regina la Palat. Ambii artiști au cântat câteva bucăți și au fost viu felicitați de Augusta noastră Suverană, care și-a exprimat dorința de a-i mai asculta.*"

[15] «Adevĕrul», Anul 12, nr. 3512, 3 mai 1899, p. 2: „*Vineri seara d. Victorio Arimondi şi d-na Aurelia Chițu Arimondi au dat un concert la palat. Regina a fost încîntată de reuşita acestei serate muzicale şi a rugat pe cei doi artişti ca să mai dea încă o audițiune. Aceasta se va face probabil Luni ori Marți seara.*"

ETHICAL IMAGINATION IN FLAUBERT AND HOULLEBECQ

Mariana Baloşescu
Assoc. Prof., PhD, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

***Abstract**: The study presents a critical interpretation of the ethical imagination affirmed by Gustave Flaubert and Michel Houllebecq. Houellebecq's heroes move in a twilight world where all moral conflicts, all the anarchy of norms and all the energy of crisis accumulated in the two centuries of modernity explode paroxysmically. Bruno, the transformed copy of Bouvard, is a prisoner in the labyrinth of hedonistic consumerism and ends up in madness. Through his eyes, postmodern humanity appears deformed and naive, a schizoid victim of its own inability to ensure the flow of correspondences between mind and reality. Hedonistic ethics leads Bruno towards a universe that is equally anarchic and apocalyptic. Michel, the possible copy of Pécuchet, marks the maximum distance of the (post)modern's alienation from itself, from its own human origin and from a moral ideal. The scientist Michel invents the method of replacing the human species – perpetually unhappy and bankrupt in its counterproductive ethical mediocrity – with a new species, of self-sufficient robotic beings, perfectly reproducible by cloning the "particular elements" of the human genome… The (post)modern world therefore appears in Michel's eyes as a hideous creature whose irreversible autism leads it towards programmed self-annihilation. The anti-utopia projected by Houellebecq, especially in Michel's story, is falsely legitimized by Kantian ethics, betrayed, however, and manipulated by an anti-human mind. But Michel's ethical absolute is the absolute of matter, which acts implacably against the human being. The bankruptcy of humanist-rationalist ethics and of scientistic ethics is for postmodernists like Houellebecq a reality that will hasten the catastrophe and not the ethical alternative.*

***Keywords:** postmodernism, Flaubert, Houllebecq, ethical imaginary*

Introduction

Bouvard and Pecuchet, Flaubert's last book, left unfinished but published posthumously between 1880-1881, is the tragicomic epic of (post)modern man, as the French writer reads and anticipates it towards the end of the 19th century, in the fabric of cultural and social phenomenology. It is known how much Flaubert loved this last work of his, what a passionate relationship he had with it, how much perseverance he put into documentation and how many real sacrifices he made in his fight to finish it. Such an involvement gives the story of Bouvard and Pecuchet the dimension of an extremely carefully elaborated message by Flaubert, launched to us – those of us who come after him, from the 20th century – but precisely for that reason all the more difficult to translate into an interpretation of our own without hesitation.

The writer himself, not at all innocent, premeditates the melting into the linearity of the narrative thread of several hypotheses on how the very capacious stomach of the modern community, with the mechanisms, ideas and customs that take clear forms since his time, can or cannot digest individual existences. Meditating on what can happen to the world and man in the new era called modern, Flaubert takes a distance from modernity, a distance of skeptical gaze, but, during the very evocation, his mind studies modernity at the same time – with a magnifying glass, one could say, in order to invent the lives of two heroes, Bouvard and Pécuchet, placed in his strict contemporaneity. And Flaubert's magnifying glass is one of the utmost skeptical curiosities, armed with the irony of analytical vigilance, but also with an affectionate meticulousness and restlessness for the fate of his heroes.

Thus, in the particular dynamics of the story of the adventures of the two, he reinvents the dominant languages and projections of almost all the territories in which modernity had already operated the structural mutation that it brings, as a new civilization: the economy, with

the fresh, at that time, exploitation of the land imposed by modern agriculture, religion, medicine, with the fascination for pharmacology and genetics, the sciences and opportunities opened up by technology, politics, education, linguistics, the arts… The question is for what purpose does the writer make this huge effort. And the answer can only be found in the unique imprint that the existence of Flaubert's heroes leaves in this entire concentrated picture of modernity.

Presentation.

The mapping of modernity. The opposition between the critical-ironic skepticism in the mapping of modernity – achieved by marking the existential routes of Bouvard and Pécuchet, with all the samples and levels of disconcerting stupidity they reach – and Flaubert's restrained but continuous affection for the mediocre humanity of his heroes, produces an effect of strangeness that implicitly speaks of the strange, barely perceptible monstrosity of modernity, behind the march of progress. The new acts, in Flaubert's understanding, like a drug on the human being, making him permanently sick with the intoxication of the transformation of the world towards an objective impossible to define with clarity.

The stupidity capable of incredible sisyphean energies, which Bouvard and Pécuchet demonstrate, does not belong to their primary nature, however mediocre. Their stupidity is not accidental; on the other hand, it would belong to the entire modern world. In a pre-modern world, Flaubert's heroes would have been simply ordinary individuals, integrated into a reassuring rhythm of customs and values that would have protected them, and would not have exposed them to the potential for (self-)destructive stupidity that can arise in any human nature exposed to its own limits. Pre-modern society would have taught them to enjoy the peace and advantages of old age, and would not have seduced them with the mirage of knowledge, towards which Bouvard and Pécuchet launch themselves, as in a naive-grotesque race of self-forgetfulness and self-deception. Consequently, the stupidity of Flaubert's heroes is stimulated, maintained, to the point of being produced by the fatal mechanism of modernization, which insistently offers them a veritable feast of interesting information, spectacular theories, hypotheses and fascinating experiments.

Bouvard and Pécuchet cannot truly be despised. Flaubert challenges us to admit that there is a Bouvard and a Pécuchet in each of us, more or less active. In today's postmodernity, especially in the world of media culture and the Internet, it is downright impossible to completely avoid Bouvard and Pécuchet-type behavior. We can therefore contemplate them with amusement, we can laugh at them, we can pity them, but we cannot deny them with aggression or cynicism because their story concerns any inhabitant of modernity, in the sense that any modern man can succumb to his own stupidity, regardless of his degree of intelligence or culture, if he violates his own limits and allows himself more freedom than he can control. It is about the freedom of reason. Flaubert's warning is clear: no one is immune to suicidal stupidity, hallucination, and self-hypnotic flight toward a ghostly horizon of ultimate understanding of things, if and only if he lives in modernity and adopts its values. It is important to remember that in 1870-1880, Flaubert and the Western European world were still living in a joyful modernity. Almost a hundred years after the French Revolution, the civilization proposed by modernity inspired Western humanity with unreserved optimism, blind trust in the scientific spirit, an immeasurable pride of the Self, the arrogance of reason that establishes its own freedoms and limits. Flaubert, however, is clearly at odds with the power-hungry joy of Western-bourgeois modernity in the second half of the 20th century. In The Canon of Pure Reason, Immanuel Kant says as early as 1781, a hundred years before Flaubert's novel, in a Western Europe that was confidently entering modernity:

"It is humiliating for human reason that its pure use achieves nothing, and that it even needs discipline to curb its excesses and prevent the illusions that come from it." (Immanuel

Kant, 567) Kant is the prophet of trust in human reason and in freedom of will. But it is precisely he, the one who investigated the possibilities of reason to control reality and especially its own nature, who understands the inescapable disjunction between the enormous capacity of human reason to formulate questions and the insignificant capacity of the same reason to give true answers: “Human reason has in a kind of its knowledge the particular fate of being overwhelmed by questions that it cannot avoid, because they are imposed on it by the nature of reason itself, to which it cannot answer, because they exceed the entire capacity of human reason” (Immanuel Kant, 21).

Kant

These are the lines with which the legitimizing philosopher of modernity opens the *Preface* to the first edition of the *Critique of Pure Reason*. Kant's statement is disconcerting not because it does not prove its axiomatic truth, but because its truth belongs to the cultural-philosophical and religious mentality of pre-modern man, who restricts his interrogative territory to those questions whose answers he can control. Kant's thinking does not belong to the pre-modern world, it speaks to modernity, while constructing it at the same time. And the sense of trust in reason that Kant cultivates is not that of de-limitation, of a freedom without borders and without obstacles. Kant does not advise modern man to ask all the questions that his reason perceives and to prove all the possible answers. For Kant, this is not the path to freedom, but the path is the path to the certain loss of the freedom of reason. He openly recognizes the excesses and illusions to which reason can expose itself when it does not have or does not follow a strict discipline of managing its own limits:

"The greatest and perhaps the only use of any philosophy of pure reason is only negative, for it does not serve as an organon for the expansion of knowledge, but as a discipline for determining limits, and instead of discovering the truth, it has only the modest merit of preventing errors." (Immanuel Kant, 568).

The freedom of reason is therefore confused, for Kant, with its power to restrain its spirit in order to want to know what it can know. Certainly, Flaubert's heroes do not follow a discipline of reason in knowledge; they imagine that they live the passion, even the ecstasy of knowledge. They do not question the limits of reason, they do not know the determination of limits and they do not understand their necessity. Moreover, they taste the pleasure of defying their own limits, they engage in all attempts to practice the theories proposed by modern sciences without asking themselves whether there is really truth there and especially whether such a struggle will make them happy. Bouvard and Pécuchet experience a full-blown phenomenon of transfer: their consciousness moves into the mental realities described and proposed by modern sciences. The substitution of their own mental reality with the succession of mental realities borrowed from the books of scientists, analysts and theorists of all kinds leads to a transfer of identity, based on mimetic knowledge. However, the transfer of identity stops every time halfway, the mimetic substitution of mental realities fails.

Bouvard and Pécuchet do not become scientists, analysts, theorists, or great practitioners of modern science. And their failure produces an identity void, with worrying consequences: who is Bouvard and who is Pécuchet at the end of these failed experiments? The easy explanation would be that the fault lies solely with Bouvard and Pécuchet, and the cause of the failure would be only their insurmountable stupidity. And yet! Without abruptly denying such an interpretation, Flaubert weaves the narrative discourse in such a way that we seriously doubt such a simplistic explanation, which would also clearly diminish the stakes of the novel. Flaubert convinces us to ask ourselves whether Bouvard and Pécuchet, before being victims of their own stupidity, are not victims of the lack of discipline of reason on which all modern science is based. Is not the truth of the books that Bouvard and Pécuchet avidly study merely

an excess or illusion of reason, a perfect trap for the mediocre naivety of Flaubert's confident heroes?

Enlightenment thinking

Does not every man, stupid or brilliant, live between excess and illusion when he finally settles into the social and mental space of modernity, because, in total contradiction to Kant's disturbing advice, he confuses the power of de-limitation with freedom and the recognition of limits with the shameful impotence of the spirit? The project of modernity, as Kant legitimizes it in the *Critique of Pure Reason*, gives rise, paradoxically or not, to an opposite modernity, in which its ethics becomes unrecognizable and which we can call without mistake anti-modern, if we follow the meaning given by Kant to trust in reason. And if we cannot bear such a change in direction of the concept of modernity, we are forced to admit that Kant's thinking, the legitimizer, is, in fact, anti-modern, and the project he built for modernity is also one... anti-modern, because it is opposed to the historical-real modernity of Flaubert's century and the centuries that followed. Flaubert speaks about this problematic modernity. Its negative content would come from the fact that it structurally betrays the original legitimizations on which it is based, those founded by Enlightenment thinking, such as Kant's. Scientific and theoretical modernity asks all the questions it can imagine and aspires to experiment with all the possible answers, without admitting any canon for pure reason and for practical reason, as Kant proposes, but especially without admitting an ethics of balance between limit and freedom.

The dramatic question that Flaubert raises through the tragicomic story of Bouvard and Pécuchet is, ultimately, the following: do modern scientists, philosophers and theorists of modernity, the tutelary spirits of this new civilization know how to determine and control limits? Or, in other words, in Kantian terms, do they have a discipline of reason, does their reason know how to avoid excesses and illusions? And yet: can we still believe that the legitimizers of modernity, such as Immanuel Kant, are also guarantors of an ethics of modern reason, based on the Kantian principle: “do what makes you worthy of being happy”? (Immanuel Kant, 575)

In essence, Kant’s principle does nothing more than reunite in a secular language the Christian moral laws: Love your God and love your neighbor as yourself. After a century of modernity, Flaubert thus goes further with the critique of reason than Kant himself. And he is forced to do so. From the space of real humanity of cheerful modernity, the writer cuts out two possible individual consciousnesses. Bouvard and Pécuchet are copyist clerks in Paris. Both are on the verge of retirement and both are alone. They meet each other by chance and like each other so much that they decide to spend the rest of their lives together, like two soul mates. Before leaving Paris to settle together on a farm in the provinces, which they will buy after retirement, here is what Flaubert's heroes do:

"They shared their opinions on fashionable plays, on the government, on the high cost of food, on frauds in trade. ... they also tried to better understand the causes of the Revolution. They wandered through the second-hand shops. They visited the Conservatory of Arts and Crafts, the church of Saint-Denis, the Tapestry Factory, the Palace of the Invalides, as well as all the public collections. When their papers were asked for, they pretended to have lost them, giving themselves as two foreigners, two Englishmen. At the museum of natural sciences, they passed in utter amazement by the stuffed quadrupeds ...; in front of the fossils, they sank into a sweet reverie, but the shells bored them to death. [...] At The Louvre tried to get excited about Raphael's paintings. He would have liked to know the exact number of volumes in the great public library. Once, they went to attend an Arabic class at the Collège de France, and the professor was astonished to see these two strangers struggling to take notes. Thanks to Barberou, they got behind the scenes of a small theater. Dumouchel got them tickets to a meeting of the Academy. They inquired about various discoveries, read all kinds of

prospectuses, and, thanks to this curiosity, their intelligence became sharper every day. Somewhere, far away, farther and farther away, they glimpsed a number of things as vague as they were wonderful. While admiring an old piece of furniture, they regretted not having lived at a time when people had used it, although they knew nothing about that time. Meeting certain names of lands, and they imagined them all the more beautiful, since they were unable to say anything about them. It seemed to them that the works whose titles were incomprehensible contained a mystery." (Flaubert, 20-21).

Tourism of knowledge

Flaubert's heroes indulge in a kind of tourism of knowledge of the entire space that modern civilization produces, which we could easily fit into forms of pseudo-knowledge. And once they arrive at the farm in Chavignolles, Bouvard and Pécuchet begin to research and experiment with tireless frenzy what the sciences and theories of the era could make available to them. They set about farming according to the latest scientific discoveries and recommendations and fail. Not at all resigned, they continue with all kinds of other experiments, from medicine to education. And they fail every time, because Flaubert's heroes, in all their ridiculousness, beyond their self-taught or semi-educated attitude, beyond their inconsistency and impotence, actually tend towards absolute success, towards truth and towards gaining happiness through knowledge. And such a goal seems to be not at all accessible. Flaubert's fools do not lack the ideal, on the contrary. And their stupidity often resembles intelligence. However, Flaubert, in the most subtle way possible, without any thesis approach, appealing only to the magic of the story, tries to tell us that stupidity is not the primary cause of Bouvard and Pécuchet's failure, but their ethics. The two retired former copyists in Paris, who have become rentiers in the province, do not have as their rule of life "do what makes you worthy of being happy".

Their rule of life could be formulated as follows: do everything you want to be happy. There is another version of it, equally revealing for the ethics of Bouvard and Pécuchet: do everything that comes to your mind to be happy. Such a rule of life could only lead to excess and illusion. Not to happiness at all. Kant had warned us. Bouvard and Pécuchet finally give up all their experiments and searches. Resigned, they return to their old occupation:

"…the dust and powder are collected from everything they have tried. Nothing in life interests them anymore. In secret, each one has a thought. And they hide it from each other. – Sometimes, they smile, remembering it, – then they tell it to each other, at the same time. Let them start copying like before. They make themselves a desk with two desks. – (They address a carpenter, Gorju, who has heard talk of their invention, and suggests that he make it for them…) They buy registers and the necessary tools, sandarac, paper scrapers, etc. And they get to work." (Flaubert, 264)

What is impressive is that, despite the total failure, Flaubert's heroes do not separate, do not collapse, they stay together. Friendship and solidarity in failure, as an ethical rule, save them from suicide and madness. These are the extreme evils that other heroes who come after them and who resemble them will not be able to avoid, for example Bruno and Michel from *Elementary Particles*, by Michel Houellebecq. If we return to Kant's interpretation, it is not truth that offers itself to modern reason, but primarily consciousness and mastery of limits. However, Kant himself recognizes that the aspiration towards another kind of horizon in knowledge, one of fulfilled certainties, is impossible to eliminate from human nature itself:

"Nevertheless, there must exist somewhere a source of positive knowledge which belongs to the domain of pure reason and which, perhaps, due to a mere misunderstanding, is an occasion for errors, but which in reality constitutes the goal towards which reason strives. For otherwise to what cause should be attributed the insatiable desire to put a firm footing somewhere beyond the limits of experience at all costs? It suspects objects which for it have a

great interest. It steps on the path of mere speculation, in order to approach them; but these flee from it. Perhaps, one can hope for more success on the only path that remains to it, namely that of practical use." (Immanuel Kant, 568).

The quixotic modernity

Bouvard and Pécuchet, the little men covered with the enthusiasm of pure ridicule and candid stupidity, seek precisely that source of positive knowledge. In this sense, their search is no different from that of the geniuses who have produced the significant number of scientific theories, laws and rules, procedures and hypotheses, information and novelties with which they occupy their minds and consume their existence in the last years of their lives, instead of enjoying retirement in peace. Their quixotic personality is the best revealer of the colossal stupidity that results from modern genius when it is not guided by an ethics of limits that ensures controlled freedom of the will and the dignity of happiness, in the secular Kantian sense and in the religious Christian sense.

In the plan published posthumously alongside the first part of the unfinished novel and summarizing an apotheotic conference of his heroes, Flaubert brilliantly anticipates the two great contradictory visions of postmodernity. Pécuchet is the prophet of nihilism. He depicts the understanding of modernity as a failed project due to lack of coherence and legitimizing ethical construction:

"Péchuchet sees the future of Humanity in black: Modern man is no longer what he was: he has become a machine. The final anarchy of humanity… The impossibility of peace… Barbarism from an excess of individualism and scientific delirium. Three hypotheses: 1) pantheistic radicalism will break any connection with the past, and an inhuman depotism will follow; 2) if theistic absolutism triumphs, the liberalism that has permeated humanity since the Reformation succumbs, and everything is overturned; 3) if those convulsions that have existed since '89 continue endlessly, oscillating between the two solutions, these oscillations will destroy us by their very force. There will be no more ideal, no religion, no morality. America will have conquered the Earth… Universal Pignuflism. Everything will be nothing more than a huge party worker. The end of the world through cooling." (261)

It is not difficult to recognize the radically critical discourse on modernity, outlined only by Flaubert, but which the greatest postmodern thinkers develop, as if hypnotically, with the most disarming arguments. The voice of Cioran or the voice of Deleuze often echoes in our minds:

"The modern world is the world of simulacra, in which man does not survive God, the identity of the subject does not survive the identity of the substance. All identities are only simulated…" (8)

Bouvard is the prophet of triumphalist ethics. He almost accurately imagines the current discourses of cultural policies, but also the position of philosophical theories such as that expressed, for example, by David Bohm, in The Fullness of the World and Its Order, being the voice of utopian confidence in the continuity of the modernity project and in its ethical performance, ensured by the total victory of human knowledge:

"Bouvard sees the future of Humanity in rosy light. Modern man is in full progress. Europe will be regenerated by Asia. The historical law requiring the propagation of civilization from the East to the West – the role of China – the two humanities will finally merge. Future inventions: different ways of traveling. Balloons. – Submarines… […] The sciences of the future. – The magnetic force will be controllable. […] The disappearance of evil through the disappearance of necessity. Philosophy will be a religion. The community of peoples. Public celebrations. People will reach other stars – and when the earth is too worn out, Humanity will move to the stars." (261-262)

Two versions on the future of the modern world

Reading the two versions on the future of the modern world, the natural question would be: what is Flaubert's ethics, after all? The author of Bouvard and Pécuchet, one of the first authentic postmodernists, resolutely retreats behind his fictional voices and confronts the reader with an open, confusing ethics, whose ordering principles are ambiguity, duplicity, multiplication of identity perspectives, contradiction and the obscuring of any horizon of clear and unifying solutions.

A little over a century later, Michel Houellebecq creates in *Elementary Particles* (1998) a pair of heroes who resume the sisyphean adventure of knowledge begun by Bouvard and Pécuchet. Whether willingly or not, Houellebecq hypostasizes in the heart of postmodernity, somewhere towards the not probable, but ultimate exit to another world, the human prototype designed by Flaubert. Bruno and Michel are copies of Bouvard and Pécuchet, as they are supposed to feel and think, act and speak towards the abrupt end of modernity. Flaubert's heroes, irresponsible, hyperactive and for a long time enthusiastic, are images of the ethical mentality specific to the first modernity, the one confident, victorious and fueled by positive utopia. But their resigned return to the monotonous killing of time in the rhythm of ritualized copying prefigures the tragic destiny of Bruno and Michel, which would describe, in fact, the last episode of the historical cycle along which the prototype – modern man – evolves.

Houellebecq's heroes move in a twilight world where all moral conflicts, all the anarchy of norms and all the energy of crisis accumulated in the two centuries of modernity explode paroxysmically. Bruno, the transformed copy of Bouvard, is a prisoner in the labyrinth of hedonistic consumerism and ends up in madness. Through his eyes, postmodern humanity appears deformed and naive, a schizoid victim of its own inability to ensure the flow of correspondences between mind and reality. Hedonistic ethics leads Bruno towards a universe equally anarchic and apocalyptic. Michel, the possible copy of Pécuchet, marks the maximum distance of the (post)modern's alienation from itself, from its own human origin and from a moral ideal. The scientist Michel invents the method of replacing the human species – perpetually unhappy and bankrupt in its counterproductive ethical mediocrity – with a new species, of self-sufficient robotic beings, perfectly reproducible by cloning the "particular elements" of the human genome… The (post)modern world therefore appears in Michel's eyes as a hideous creature whose irreversible autism leads it towards programmed self-annihilation. The anti-utopia projected by Houellebecq, especially in Michel's story, is falsely legitimized by Kantian ethics, betrayed, however, and manipulated by an anti-human mind:

"Michel became increasingly aware of this [Kantian] ethics and would remain definitively marked by it. Nietzsche only caused him a brief irritation, and Kant only confirmed what he already knew. Pure morality is unique and universal. It suffers neither degradation nor addition over time. It does not depend on any historical, economic, sociological or cultural factor: it does not depend on anything at all. Undetermined, it determines. Unconditioned, it conditions. In other words, it is an absolute." (40)

But Michel's ethical absolute is the absolute of matter, which acts implacably against the human being. The bankruptcy of humanist-rationalist ethics and scientistic ethics is, for postmodernists like Houellebecq, a reality that will precipitate catastrophe and not the ethical alternative.

BIBLIOGRAPHY:

1. David BOHM, *Plenitudinea lumii şi ordinea ei*. Traducere de H.-R. Patapievici şi Sorin Părăoanu. Cu un Cuvânt înainte de H.-R. Patapievici, Humanitas, 1995.
2. Gilles DELEUZE, *Diferenţă şi repetiţie*. Traducere de Toader Saulea, Editura Babel, Bucureşti, 1995.
3. Gustave FLAUBERT, *Bouvard şi Pécuchet*, în *Bouvard şi Pécuchet. Dicţionar de idei primite de-a gata. Străbătând câmpii şi ţărmuri*, trad. de Irina Mavrodin. Ediţie critică. Note de istorie literară, comentarii de Irina Mavrodin. Bucureşti, 1984, Editura Univers.
4. Michel HOUELLEBECQ, *Particule elementare*. Traducere de Emanoil Marcu, ediţia a doua revăzută, Polirom 2006.
5. Immanuel KANT, *Critica raţiunii pure*, Traducere de Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, Editura IRI, Bucureşti, 1994.

OLIVIER KOURILSKY - THRILLERS WITH A MEDICAL TWIST

Mirela Radu
Assoc. Prof., PhD, „Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: *The nephrologist and writer Olivier Kourilsky (1945-), also known as Doctor K, is involved in academic activities as he teaches at the Faculty of Medicine of the Hospitals of Paris but in 1982, he took over the nephrology-dialysis department of the newly founded Evry Hospital. In just twenty years he published numerous novels, one of which, Meurtre pour de bonnes raisons, received the Littré Prize in 2010. Medical activity was only one of the facets of this writer who became a member of the Société des Gens de Lettres and the Société des Auteurs de Normandie. The family he was born into offered him the opportunity to study, being, in turn, doctors. His passion for music would lead him to establish a foundation, L'Offrande Musicale, which brings the joy of music to hospital wards and senior centers. His entire medical activity was rewarded with a Chevalier of the Legion of Honor in 2005. Although he dedicated his time to medicine, after the age of 50 he began to write.*

Keywords: *medical thriller, crime fiction, psychological depth, moral choices, ethics*

The action of *Meurtre avec prémédication* (2007) is set in 1974 in the Saint-Antoine hospital in Paris and is based, as the author himself states, on an experience of a friend "C'est grâce à un ami médecin légiste que j'ai construit ma première histoire, Meurtre à la morgue, liée à la découverte d'un mort « de trop », dont il avait fait l'autopsie et dont personne ne connaissait l'identité."[1] Joël Lecouedec, head of the intensive care unit, finds a file in his pocket belonging to a person named Françoise Morvan. Trying to solve the mystery, the anesthesiologist is shocked to learn that the young woman had been murdered in Paris. He soon becomes the police's main suspect. In Saint-Lunaire, Lecouedec discovers the victim's fiancé having fun in nightclubs and together with Françoise's brother they begin to investigate. But the fiancé is also killed and, thus, the mystery becomes even more impenetrable. The entire action becomes a nightmare for the poor doctor and the atmosphere becomes hallucinatory. The protagonist of the novel is the example of a logical person, anchored in reality but who ends up being disoriented by events that distort his reality. The despair, fear, and persecution he is subjected to are ways in which the author tests his character's strength of character and, to make his character's path more difficult, he builds an idyll for him with Christine, a beautiful and rich young woman.

The uncertainty that Lecouedec experiences in relation to the people around him, to the honest character of the young woman he falls in love with, but also in relation to his own fate are deep feelings that Kourilsky manages to capture with mastery. Although at the end of the novel Lecouedec escapes the accusations, the traumas of the events are evident. Disappointed by a system that should protect citizens, Lecouedec discovers firsthand how easily a person's life can be transformed into a nightmare. The fear, doubt and confusion that have taken possession of the character cannot be erased so easily. Kourilsky made this novel an exercise in demonstrating how easily the life of any of us can be questioned and stolen by an unfavorable complex of events. The manipulation of truth, the feeling of confusion, the fact that an impeccable reputation can be so easily derided, shake the opposition between the clarity of science, of which Lecouedec is the representative, to its foundations. Reason cannot win where

[1] *Olivier Kourilsky, du stéthoscope à l'écriture*, in *Quest France*, available on https://www.ouest-france.fr/bretagne/dinard-35800/olivier-kourilsky-du-stethoscope-lecriture-4126147

vices and confusion make their way, seems to be the conclusion of this psychological novel signed by the doctor Kourilsky.

In 2015, Kourilsky published *Meurtre à la morgue*. The novel is set in the 1960s at the Faculty of Medicine in Saints-Pères and is a detective story. The body of a student is discovered in the dissection room. Although a suspect is found, a professor, who is accused, arrested and executed for the murder, the series of murders continues. Beyond the shock of the crime, the medical community is also shaken by the execution of the innocent professor. A medical student, together with a detective, investigates these events trying to discover if they are connected. With the medical academic environment as a background, the story is a detective thriller with a well-coordinated action and an alert pace.

Beyond the suspense typical of the genre, the author realistically describes the medical environment in which egos are at home, the long hours worked exhaust medical professionals and in which competition for professional affirmation is fierce. Kourilsky skillfully manages to portray the characters realistically, to reveal the secrets that connect his characters to each other like in a spider's web, and, above all, he is a master of pragmatic description of the world to which he also belonged. The complex plot, the twists and turns, the characterization of the characters and the realistic atmosphere created make Kourilsky a powerful writer, even if we are dealing with a neophyte.

There are notable similarities and differences between these two novels. If in *Meurtre à la morgue* the character who takes over the investigation is a student assisted by a detective, in *Meurtre avec prémédication* the protagonist is a professional who has to defend not only his life but also his medical career and reputation. The perspective, although at first glance it is that of medical professionals, is different because the character in *Meurtre à la morgue* is not distressed but only intrigued by the series of crimes he wants to solve, while Lecouedec steps into an absurd world in the manner of Kafka. Another notable difference is the affected interest. In *Meurtre à la morgue* the action focuses on the interests of a group of students linked together by intrigues and mysteries while Lecouedec is psychologically broken down by a whole series of events and the action has in the foreground the psychology of the individual repudiated by society.

Also, the way the two progress is visibly different. In *Meurtre à la morgue* the action begins, even if the man is later exonerated after his death sentence, while in *Meurtre avec prémédication* the action is slow, gets complicated along the way and is full of uncertainty and hypocrisy. As a result, the judicial system in the first novel makes a mistake by making an innocent person pay with his life, while in the second novel the judicial system manages to annihilate a man's reputation by condemning him not to physical but to psychological death.
What is observable are the common ideas of the two writings. Both are set in medical environments and have as protagonists doctors committed to finding the truth. At the same time, both delve into the characters' pasts to reach the conclusion that nothing is what it seems, sowing uncertainties and insecurities in the souls of the characters. The suspense with which the author sprinkled the actions of the novels is also highlighted by the suspicions regarding the fair character of the judicial system which seems, in both cases, more interested in the speed of the process of finding a culprit than in justice itself. In both novels, transformation occurs following the trauma of crimes. In *Meurtre à la morgue* the alteration occurs at the community level, while in *Meurtre avec prémédication*, which is much more psychological, the central character is completely different from the one at the beginning of the novel, because the scars left by the traumas suffered cannot be easily erased. The different perspectives of the two novels reveal the shortcomings of a society interested not in the truth but in the quick resolution of crimes. In both, we discover that the life of an individual is not valued by the society that becomes oppressive even towards the victims.

In 2009, Olivier Kourilsky returns with a new novel *Meurtre pour de bonnes raisons* somewhat changes the angle of approach to the thriller theme. The action takes place in 1996 against the backdrop of the war in Algeria. Agnès Bourdin, a surgeon in a hospital, tries to find out what happened to her father who disappeared in the armed conflict and whom she had never had the opportunity to meet. On the other hand, a series of horrible crimes committed in the Barbès district terrifies the inhabitants of Paris. The young doctor's investigation into her father's disappearance runs parallel to that of the police searching for the ferocious criminal. The search for the truth in the two directions diversifies the plot. One of the plots concerns historical events (Agnès Bourdin) the second is focused on the present. The alternation of the two plans creates the sensation of movement as in cinema. The title of the novel brings a subtlety in finding the truth. There really is no crime that has a valid motive behind it.

No human being should be killed and the community should not go through the drama of losing some of its members. The past and the present intersect and we come to the conclusion that, no matter how random a crime seems, it shakes the human conscience and the entire community to its foundations. What Bourdin experiences on a personal level, the inhabitants of Paris experience through the series of horrifying crimes. Kourilsky has the ability to draw a parallel between the individual and the collective, showing that nothing is without importance. A murder of an individual, lies of the past, apparently buried secrets all create an edifice of terror and insecurity.

If Bourdin's investigation aims to find out its origins, the police investigation aims to identify and stop acts of terror. The atmosphere is also different. On the one hand, we have the medical environment in which Bourdin works and in which force chains consciences, adversity, vanity, and sufficiency are not a conducive environment either for those who are doctors or for those whose hope should be restored. On the other hand, the police investigation reveals a Paris with dark secrets where the devastation is viewed at the level of the whole. The micro and macro universes are not too different, only in the form of manifestation. Unlike other novels, the deeply human side is found in the detective Maupas. As a counterbalance to the anguish in the hospital, he tries to unearth the truth and fights with the prophetic fears to do his duty.

A year later, encouraged by the favorable critical reception, the French nephrologist returns with a new novel, *Homicide par précaution* (2010). The medical environment is replaced by the pharmaceutical one in which the protagonist, Francis Liotais, works as a salesman. The character's superficial life is turned upside down by the murder of one of his concubines. Another of his conquests becomes a suspect. His work is also affected by a series of irregularities. The young man decides to begin investigating these irregularities but also the death of his ex-girlfriend. The novel is much more psychological, investigating how guilt affects the human soul, the fact that fear plants uncertainties and erroneous decisions in the soul. This emotional carousel is masterfully captured by Kourilsky. The action gradually becomes complicated and uncertainty hovers in the air.

The author delves into how the human mind can derail in the attempt to maintain an apparent control. Weaknesses turn against those who are unstable and, in counterbalance, the voice of reason is offered by Commissioner Maupas. Accustomed to fleshing out the facts to get to the core of the truth, Kourilsky shows us that reality is not what it seems. The people we trust the most can betray us, which leads to a generalized uncertainty in which the central character finds himself thrown. The isolation experienced by Liotais is similar to the character in *Meurtre avec prémédication.*

In 2012, a new novel *Dernier homicide connu* is published in which, as if in divine revenge, a pimp and a producer are killed. The mystery deepens when we learn that clues are discovered at the scene of the crimes that lead to a priest. This time, the one leading the legal investigation is a woman, Claude, but the older character Commissioner Maupas also appears.

This time, Kourilsky has given up the medical field. At the same time, much of the pursuit of the murderer takes place in the famous Parisian metro which leads us to a labyrinth in which all the actions show the complexity of the plot. This novel is part of a trilogy together with *Homicide par précaution* (2010) and *Homicide post mortem* (2013).

The fact that the author chose to use recurring characters is a stylistic means of observing their evolution, of creating a more complex framework for the action, but also of using a recipe that has borne fruit in other novels. A combination of bookish, psychological tact, but also of the desire to demonstrate that he can build complex frameworks, these recurring characters come to give cohesion to the writings of the French doctor. The fact that Kourilsky uses a narrative skeleton that he comes to improve is proof of his own transformation as a novelist and it is much easier for a critical eye to identify those elements that prove the increase in the refinement of the narrative text.

Even though the author abandons the explicit medical environment, as he had used it in other novels, *Dernier homicide connu* makes a subtle reference to it by using techniques related to forensics, as a branch of medicine, the rationalization of certain elements related to homicide and, consequently, the apparent rationality of medical science is maintained. What Kourilsky loves to convey is a trace of doubt that medical science leaves behind. Recourse to science could be considered a decisive factor in identifying the murderer. But, unfortunately, no matter how impeccable science may seem through its arguments and evidence, it can be just as inaccurate. Ultimately, the one that leads to solving a crime is the human factor. Despite our flaws, intuition, flair and human psychology play a central role in identifying the guilty. The conclusion we draw from the novel is that science can provide answers, but only partially.

If he has at least formally given up the medical field, the past has prevented the author from completely giving up the methodical approach. His medical education can be easily identified in the way he analyzes human psychologies but also in the detachment with which he observes the details of brutal crimes. If in the novels so far, the medical environment was familiar to the author and was used as a context for the plot of the novels, this aspect is much more discreet in *Dernier homicide conuu* but has not disappeared completely. Medicine here becomes a way of finding the truth but whose feasibility is questioned because science cannot always provide answers and has obvious limitations.

The next novel *Homicide post mortem* (2013) revolves around the murder of a policeman, André Buchot. At the scene, the weapon of another policeman killed many years ago, Prosper Croquemétal, is discovered. The series of crimes related to the latter continues. The same Claude Chaudron appears as investigators, assisted by Commissioner Maupas. The novel develops the theme of revenge but also of the past which, no matter how much it is buried, comes to stir up the present. The medical world is also used in this author's novel but in a much more subtle way. Professor Pierre Banari, who also receives death threats, is a respected member of the medical community. He is the exponent of scientific accuracy and places great value on rational demonstration. But, this time the doctor is a naive innocent who cannot navigate the labyrinth of secrets and mysteries generated by the crimes. What is maintained by the author is the detached, almost antiseptic character of observation, and the use of scientific methods of forensics.

The analysis of the bodies and evidence from the crime scenes allow the reader to be the main indication that the author is indebted to his medical training. Death is not viewed sentimentally, but practically as a scientist analyzes an experiment. The detachment with which Kourilsky builds the plot, analyzes evidence and bodies is specific to a doctor who does not allow himself to be carried away by sentimentality in the face of death. But, as in the other novels, science clearly has limitations. For, if apparently, the evidence leads to a ghost of the past, it is logical that this is impossible. Kourilsky raises doubts about the certain character of science. Medicine is used indirectly in this novel, through scientific implications, the

argumentation of evidence and the perspective on death. But, no matter how essential it may seem, science has vulnerabilities, areas that it cannot fully investigate and, in this case, rationality is once again taken over by the human factor that can make those logical connections that science lacks.

For the novel *Le septième péché* (2014) the author received the Aumale Prize. The change in authorial perspective is radical. This time, Kourilsky uses the first-person narrative. The central character is the young careerist doctor Christian Arribeau who ends up becoming a professor of nephrology. But, he injures a homeless man. Frightened about the possible negative consequences on his long-planned medical career, the young man does not report the event to the police and claims to keep everything secret.

Caught in a labyrinth of blackmail, Arribeau seems to be the victim of a plot. Kourilsky explores the vain medical world and the pride of the main character who believed himself to be perfect. His entire world, everything he built, collapses in an instant and the author draws attention to the illusory nature of what is built on immoral and inauthentic foundations. So focused on his career, Arribeau chooses the path of sin. As in a scientific experiment, the reader can observe the feelings of a character who is thrown into chaos. Pride is here the one that sets in motion the character's downfall. The apparent power that Arribeau builds for himself is just an illusion. For him, social recognition is more important than assuming responsibility and he lets himself be led down the path of the sin of vanity. As in a divine test, Arribeau is faced with a choice - that of giving up the wrong way of perceiving himself.

However, the character's pride is rationalized. He finds justifications for not assuming a reprehensible act, he tries to get out of the chaos into which he is thrown not through responsibility but through cowardice. The fear of losing his status and benefits leads him to choose the least safe path for his soul. But guilt has two aspects. On the one hand he bears a personal guilt, of not reporting and assuming a crime, on the other hand we have the judicial, objective blame from the legal system. Kourilsky builds his character from lights and shadows. If, initially, under the empire of shock, Arribeau is not sure about what to do, later the fear of failure determines him to choose the path of unlawfulness.

As in the early novels, Kourilsky describes the medical world as one devoid of compassion, devoured by vanities, which promotes a destructive rivalry between members of the medical community. In this world of falsehood, prestige is much more important than anything and must be defended even at the cost of illegality. The author builds an antithesis between the character's inner world and that of the appearances of the medical world. Illusions must be maintained at all costs in order not to endanger the professional edifices built with so many compromises. The opposition between what should be done and what is actually done is overwhelming and the reader is introduced to an atmosphere of falsehood, imposture and hypocrisy. This is all the more shocking as we were dealing with a system that should promote humanity, truth and soundness. Kourilsky lifts the veil under which a world of falsehood is hidden. If public opinion is accustomed to believing that the medical system is one of fairness and honesty, with this novel it is prepared to find out the painful truth that hides behind appearances.

The central character loses the battle with himself. He slides down the slope of alienation because he is crushed by anguish, the fear of losing everything and the anxiety of squandering dignity in front of society. The character's psychological degradation, guilt and spiritual turmoil are stronger than human justice. As expected from a medical professional, Kourilsky analyzes all these developments of his character in a detached manner, with a clinician's eye and from a psychological perspective. The first stage of turmoil is shock, the bewildering impact of the event, then comes contestation and confusion. The next stage is represented by anxiety, defense through psychological projection and, finally, the decision not to expose the event.

Lacking the desire to take responsibility, Arribeau only sinks into a series of acts that only aggravate the lack of responsibility. The novel is an exposure of both the faults of a system that values vanity and falsehood, but also a denunciation of personal faults that leave room for such a system to replace humanity. The evolution compared to previous novels is obvious. *Le septième péché* is a novel not so much of truth as of personal morality. The attention moves from the medical system to individual responsibility. Unlike the other novels, Kourilsky shifts his attention here to the conscience and feelings of a guilty person. Police suspense is replaced by the psychology of a trauma. On the other hand, if in other novels the medical environment came with rational values, here it is the one that stifles consciences, creates snobbish and arrogant people without scruples.

The angle of approach to the themes is also different. If in the previous novels the perspective is an objective one, external to the facts, in *Le septième péché* he has an intimate approach to reality. The individual is in the writer's attention in this novel not as an actant but as a product of a system that enslaves consciences and transforms feelings. The incandescence of feelings is more important than the facts themselves, morality more significant than ethics and the responsibility of the individual is the barometer of a system. Like a film camera, the author's attention moves easily from the collective to the individual, from the vices of a system to the decay of an individual.

L'étrange Halloween de monsieur Léo (2016) has as its protagonist a drug trafficker, Leo Hernández, who arrives in Wales on Halloween to pick up a load from a castle. Here, Hernández meets a couple of French surgeons who were accompanied by their daughter. Commissioner Maupas also appears in the action and, although retired, begins an investigation of the events at the castle. Kourilsky has clearly diversified his story because the macabre and terror have been replaced by strangeness. He introduces the character of the trafficker who, despite his many flaws, is a human driven by fear, fighting for his own survival. The medical element persists through the couple of surgeons. They represent the logical side of the narrative, intended to create order in the entire chaotic action. Truly new is the way the protagonist, the trafficker Hernández, is constructed. He is an original combination of fierce, prejudiced but also troubled by doubts, fear and illogicality. This time, the characters are no longer painted in black and white because we discover that each one has an inner world made up of shadows.

If *Le septième péché* is entirely a detective novel, *L'étrange Halloween de monsieur Léo* is a game of the grotesque. In the first novel, the character is tormented by doubts and his own guilt while in the second, the characters have a burlesque and chaotic air, leaving room for the comic. *Le septième péché* concentrates, in a moralizing effort, on highlighting the human defects that bring the soul to the brink of dissolution while *L'étrange Halloween de monsieur Léo* is the first that the author constructs in the manner of a black comedy. All these arguments demonstrate that the doctor-writer has a rare talent for modifying his narrative text in a chameleon-like manner.

Marche ou greffe! (2018) introduces the reader to the world of organ transplantation. The author received the Rotary Award for this novel. This time, medicine, morality, judicial ethics come together to create a novel with a strong human thrill. The question this narrative leaves is how much is does saving a life matter? What is the price? If morality and justice are removed from the equation, what is left for the saved one? Can breaking the law, as a last resort to saving a human being, be morally permissible? The novel's protagonist is the head of a kidney transplant unit in Paris who is approached by a mafia group that wants her to perform a kidney transplant at the home of the gang leader.

Kourilsky builds medical characters who struggle in the battle between ethics and justice, only this time the stakes are not a crime but the saving of a life. If in *Le septième péché* the entire moral burden fell on the shoulders of a vain doctor, in *Marche ou greffe!* this burden falls on the shoulders of several doctors who want the patient's well-being and not the

weaknesses of one of the characters. *Marche ou greffe!* is a realistic novel, of such difficult human choices, especially on the thin line between life and death. Perhaps here, more than in any other novel, Kourilsky treats a delicate subject from a human point of view. Therefore, the tone used by the author is a neutral one of the observer who only records real human dramas. And in this novel, we are dealing with testing characters, probing consciences and the limits of the human. As in a medical experiment, Kourilsky subjects his characters to the highest psychological temperatures to observe their reaction, only the stakes in this novel are survival. *Mon meilleur ami* (2018) is a radical change of theme. The narrator is a teenager who sees in his friend more than a confidant, a soul with whom he resonates. But the friendship falls apart due to the need for control, pride and the need to cling to someone. Much more psychological than the thriller novels signed by the author so far, *Mon meilleur ami* explores fears, anxieties, specific human concerns, the need for self-validation through acceptance and the cruel truth of the reverse when the illusion disappears.

Devotion, common aspirations and sincerity are no longer exchange currencies in a dysfunctional relationship between two individuals. When dysfunctionality turns into toxicity, things can end badly for both parties. Psychological dependence on another person (victim) attracts the need for control of the other (aggressor). A vortex of negative emotions and energies is created between the two, like between two magnets that attract and repel each other at the same time. This is one of the harshest awakenings to reality that the experience called life can offer.

But, precisely at this boiling point, the fragility of the human being can be transformed into strength. That power to be emotionally independent, to not yearn for someone else's control or to escape one's own fragility. The change in style is radical, because in *Mon meilleur ami* the main characters are teenagers, in emotional and psychological formation, who are in the process of building their personality but who learn that those closest to them can be those who hurt the most deeply. If the other novels were based on a strong narrative thread doubled by murder investigations, now we are dealing with a purely psychological novel. The subtlety is obvious. We discover that danger is not only a crime but can be wrapped in an apparently perfect human relationship that hides many elements of psychological aggression.

La médecine sans compter (2019) is an autobiographical book in which Kourilsky shares with the reader intimate and professional moments that combine amusement with seriousness, the human with the touching events. At the same time, the author presents the shortcomings faced by the medical system but also the loss of empathy on the part of those who should be at the service of man. It seems that the question currently being asked in medicine is money or human life?

Trained in the years when medicine meant prestige, understanding of man and less bureaucracy and technology, the author makes in *La médecine sans compter* a plea for a return to these values for which medicine was created. It is not the financial that is important, but human life that seems to summarize Kourilsky's argument. Entirely realistic, based on the author's feelings, emotions and experiences, *La médecine sans compter* leaves an air of regret for that medicine that had the human being as its final goal. Humor was what allowed Kourilskys to move forward, to overcome insurmountable obstacles but, above all, to be able to help those around him "Mes patients appréciaient mon humour à l'hôpital dans des circonstances difficiles de leur existence. Un moyen aussi pour moi de prendre un peu de distance avec la maladie. J'ai d'ailleurs conservé ce sens de la dérision qui diminue la pression."[2]

[2] E. Nurdin, *Marche ou greffe, polar d'un néphrologue*, in *Vittel Littérature*, 02 mai 2018, available on https://www.vosgesmatin.fr/edition-de-la-plaine/2018/05/02/marche-ou-greffe-polar-d-un-nephrologue

For *THC sans ordonnance* (2021), the author received the Saussaye Prize and represents a return to the thriller series. The mutilated body of a cannabis trafficker is discovered on the border with Spain. The problem is that he had disappeared two years before. The action is created in the form of a puzzle of crimes, false leads, bizarre events against the background of the trade in illegal substances and aggressions. Kourilsky introduces his reader to a world of underworld, little known to ordinary citizens. The morality and psychology of the characters are no longer so important for the author who now focuses on the twists and turns of the situation and the adrenaline-filled action, although some of the characters from other novels also appear here, which gives consistency to the series of novels signed by the nephrologist.

Une morte de trop (2024) has as its protagonist the criminal Hervé Larose who plans to escape and commit a robbery and takes the guard Karine Rochas hostage. The investigation is taken over by Lieutenant Tran but his work becomes complicated when he begins to love Karine. As in other novels by the doctor, the investigation becomes complicated and numerous murders occur. The lively plot, the alert pace and the amazing pressure make this novel a real thriller.

From the medical thriller to the psychological novel, the detective action sprinkled with black humor to autobiographical texts, the author demonstrates a rare ability to constantly renew his style in order to captivate his readers. The medical profession has enormously influenced Kourilsky's writing style. It is not only the description of the medical world that is proof of this twinning between the medical profession and the writing talent. Also, the realism of his novels, the subtlety of the psychological characterizations, of the descriptions of the human feelings that lie behind any decision, the moral and ethical choices create depth to the nephrologist's writing and intensify the pathos. The fact that he came into direct contact with human suffering, the struggle for survival and with death have endowed Kourilsky with an entire arsenal of psychology that only a doctor can access.

Almost all of his characters try to get out of difficult situations by appealing to reason. This aspect is also due to his scientific training during which he managed to become constructive for himself and his patients while maintaining his sanity. Each novel signed by the nephrologist breathes truthfulness and this can only be achieved when you live all these feelings as a novelist. The unity of all novels is given by clarifications, descriptions of the medical environment and the acuity of observation that can only be acquired through direct access.

Scientific precision is a prerogative of all Kourilsky's novels. At the same time, like an observer of a biological experiment, the author subjects his protagonists to extreme situations in order to analyze how they respond to stimuli, when the boiling point occurrs. The narrator's deduction and meticulousness draw their juice from the medical profession to which he dedicated himself for many years. Medical experience allowed Kourilsky to create novels with great psychological depth, with a strong moral and ethical message.

BIBLIOGRAPHY:

1. *Olivier Kourilsky, du stéthoscope à l'écriture*, in *Quest France*, available on https://www.ouest-france.fr/bretagne/dinard-35800/olivier-kourilsky-du-stethoscope-lecriture-4126147
2. E. Nurdin, *Marche ou greffe, polar d'un néphrologue*, in *Vittel Littérature*, 02 mai 2018, available on https://www.vosgesmatin.fr/edition-de-la-plaine/2018/05/02/marche-ou-greffe-polar-d-un-nephrologue

STYLISTIC DIMENSIONS IN MIRCEA ELIADE'S PROSE

Lioara Coturbaș
Senior Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: *This study explores the stylistic dimensions of Mircea Eliade's prose, starting from critical voices that identify realistic and fantastic-mythical orientations and from Eugen Simion's classification, which distinguishes five axes: "Indian", existentialist, Joycean, fantastic and mythical prose. The analysis delves into Eliade's theoretical contributions to novel writing, emphasizing authenticity, the rejection of psychological intervention and the integration of mythological archetypes. Through examinations of writings like Return from Paradise, The Hooligans, unfinished projects such as New Life and Apocalypse, and major novels including The Forbidden Forest, the paper highlights M. Eliade's pursuit of spiritual renewal, the drama of knowledge and the attempt of escaping from the "terror of history" via cyclical time and eternal return. Post-1945 writings shift toward myth-dominated fantastic prose, which also depicts the injustice of certain political regimes and the relentless quests for sacred transcendence, blending scholarly mythology with literary innovation.*

Keywords: *terror of history, existentialist prose, fantastic literature, spiritual renewal, exile writings.*

Introduction

Mircea Eliade, a towering figure in the history of religions and Romanian literature, masterfully weaves scholarly insights into his fictional prose, creating a unique stylistic tapestry that blends authenticity, existential drama and mythological archetypes. This paper examines the multifaceted levels of Eliade's narrative art, from realistic portrayals of personal and social conflicts to fantastic explorations of the sacred and profane. By analyzing classifications such as Eugen Simion's five stylistic axes and Eliade's own theoretical reflections on novel writing, we uncover how his works confront the "terror of history" through cyclical time and spiritual renewal, offering profound commentary on human existence amid modernity's disenchantments.

Myth, Authenticity and the 'Terror of History'. Stylistic Axes in Mircea Eliade's Prose

Critical voices speak of several stylistic levels in Mircea Eliade's prose, among which we distinguish two as the most representative: one realistic and one fantastic, mythical.
Another classification belongs to Eugen Simion, who distinguishes five stylistic axes around which Mircea Eliade's prose is grouped (Simion, 2005, pp. 69-70).

1. an "Indian", prose, which includes *Isabel and the Devil's Waters*, *Bengal Nights*, the "indirect novel" *Work in Progress*;
2. an existentialist (experientialist) type of prose, which includes the novels *Return from Paradise*, *The Hooligans*, and the abandoned writings *Apocalypse, Ştefania/New Life*;
3. the "Joycean" novel *The Failing Light*, which is situated between the first two categories, being written with the purpose of freeing himself from the obsession with India and finding his spiritual identity;
4. fantastic prose, which includes both writings that draw from symbols in Romanian folklore (*Miss Christina*), and those that revisit the Indian experience from the perspective of great myths, such as *Nights at Serampore*. As Robert Lazu Kmita observes in "Mircea Eliade & the Mythological Origins of Literature," Eliade's fantastic prose often uncovers involuntary mythological themes, noting that "narrative prose, especially the novel, has taken, in modern societies, the place occupied by the recitation of myths and fairy tales in traditional and popular societies. Furthermore, the 'mythic'

structure of certain modern novels can be discerned, demonstrating the literary survival of major mythological themes and characters" (Kmita, 2024, para. 5). This highlights how Eliade's fantastic elements serve as survivals of archaic initiatory structures, blending folklore with universal symbols. Eliade's narrative techniques, including introspection and epic fragmentation seem to be in the foreground in his fantastic works (Percec, 2010, p. 1).

5. mythical prose written in exile, which includes novellas such as *The Man Who Could Read Stone, A Fourteen Year Old Photograph*, but also the novels *The Forbidden Forest* and *Nineteen Roses*. In these works, Eliade emphasizes the persistence of myths, as Kmita further explains: "All these images and motifs have 'descended' into the pages of novels and poems we read from the distant horizon of myths and sacred stories, through faculties of the human spirit situated beyond discursive and analytical reasoning" (Kmita, 2024, para. 7). Eliade's style links closely to topics like myth and homo religiosus (Eliade, 1957, p. 1). Eliade attributes the well-known "cyclic" view of time in ancient thought to the eternal return. In many religions, a ritual cycle correlates certain parts of the year with mythical events, making each year a repetition of the mythical age. Thus, time flows in a closed circle, always returning to the sacred time celebrated during the New Year: the cosmos's entire duration is limited to one year, which repeats itself indefinitely (Eliade, 1954, p. 51). This cyclical conception underpins the mythical prose, allowing characters and narratives to escape linear progression and participate in eternal archetypes.

Mircea Eliade, like other contemporaries, theorizes about novel writing. His approach often integrates mythological analysis, as seen in his analysis of the books by Julien Green," where he traces recurring motifs like stairs to universal religious symbolism, stating that "the steps or the staircase represent, in all traditions, the path to absolute reality" (Kmita, 2024). Similarly, in "The Island of Euthanasius," Eliade examines paradisiacal island motifs in literature as survivals of ancient myths, prioritizing metaphysical coherence over authorial intent. Eliade's work reveals the duality of scientific and literary discourse as complementary, with the labyrinth symbolizing life's trials (Culianu, 1995, p. 1).

Authenticity, a concept that Mircea Eliade will discuss repeatedly, is fully present in *The Novel of the Nearsighted Adolescent* and *Gaudeamus*, written with surprising maturity and openness to novelty. Mircea Handoca notes that these youthful writings fascinated him through their "authenticity, naturalness, and casualness" (Handoca, 2007, p. 20). Irina Mavrodin observed with amazement, analyzing *The Novel of the Nearsighted Adolescent*, that the epic formula of the novel about writing a novel was invented by an adolescent. The novel *Gaudeamus* is also experimental in nature, a writing that continues the spiritual biography of the same character-narrator. Theoretical considerations regarding the writing of a novel appear in the chapter *The Characters Judge the Author*, in which former classmates from "Spiru Haret" High School meet and they discuss the condition of the novel and the literary character. Gheorghe Glodeanu notes that "unlike his colleagues who intervene in the discussion from the positions of traditional narrative, the discourse of the character-narrator transforms into a pro domo plea, into a new debate on the aesthetics of authenticity" (Glodeanu, 2001, p. 284). According to David William Parry, Eliade's early fiction like *The Novel of the Nearsighted Adolescent* explores themes of self-knowledge and personal identity, with the narrator struggling to "know himself" and express a persistent identity, linked to religious behavior and proximity to the sacred (Parry, 2019). Therefore, these works reject dogma while questioning true religion, infusing authenticity with a mystical undertone. Eliade plays with literary genres, soaring into domains like history, philosophy, and religions (Eliade, 1954, p. 1).

The issue of character' names is also debated, with the author emphasizing the importance of keeping real names, as changing them would lead, through the contribution of imagination, to the loss of authenticity.

As we mentioned above, Mircea Eliade pursues the creation of a new type of novel, in which authentic experience and the spirituality of conflicts arising from experience replace the older concept of originality. Although he does not theorize epic style as Camil Petrescu does, Mircea Eliade speaks of some essential criteria in novel writing. Here, we will analyse the ones found in the novels *Return from Paradise* and *The Hooligans*. Eliade's criteria often align with his broader mythological lens, as Kmita notes in analyzing symbols: "The author's 'will' or 'culture' doesn't matter much when it comes to identifying a symbol or a metaphysical principle in a literary work. The symbol finds its way and illuminates in its own way the entire work, with or without the author's intention" (Kmita, 2024). This observation underscores Eliade's stylistic preference for involuntary, metaphysical symbols over deliberate construction.

The new novel must move away from creating events and conflicts and focus on portraying types, "myth-characters." It is not about reproducing characters, but creating new characters that participate in the process of knowledge, in the drama of existence. In *Return from Paradise*, even if we are not overcome by the number of events, the action being concentrated in twelve hours in the first part, one day in the second, and two days in the third, the characters, although not memorable, represent new types that push experience to limits or even beyond them.

The novel's characters must have a theoretical consciousness of the world, but also of their own destiny, of their existential drama. Thus, the novel must follow the concepts, the theories lived by the characters, as well as the way in which their feelings evolve. Pavel Anicet, an exponent of his generation, loves two women, but cannot decide between the two and is not capable of choosing writing as an escape. He ends up committing suicide, out of an exasperated desire to find unity, to escape the fatigue of experiences, the dualism of experiences.

M. Eliade discusses the novel of ideas repeatedly. His characters must incorporate not only instincts, but also the intellectual efforts of their time; they must discuss and try to solve social, but also theoretical and moral problems; in other words, the characters must have ideas. This aspect is fully found in *Return from Paradise* and *The Hooligans*, novels that can certainly be called novels of ideas.

Mircea Eliade rejects the author's intervention in the form of psychological analysis, advocating for a somewhat traditional structure of the novel in terms of typology, narration, and plot development. The novelist must stand aside, let the characters evolve, act in accordance with their structure, not with how they are seen by the author.

In John Dos Passos, M. Eliade appreciates "the total lack of psychology, analysis and explanation. Not a single line to explain 'what the character wants' or 'why he did what he did.' A perfect autonomy of people, a complete nudity. They move, live, and die guided by their destiny – without the author supporting and correcting them" (Eliade, 1991, p. 77). It is important for the characters to develop "without the author's intervention in explaining and justifying them or their actions" (Eliade, 1991, p. 77).

Mircea Eliade desires the renewal of the novel through spiritualization and the introduction of moral issues. We find this process in *Return from Paradise* and *The Hooligans* through the characters' experiences and the way they build their destiny. However, we cannot speak of a total lack of psychological analysis, which is present to some extent in the way the characters analyze their experiences.

M. Eliade appreciates the autonomy of characters. In *Return from Paradise* and *The Hooligans*, the men's destiny is not filtered through the drama of femininity. Women do not play a decisive role; they are external elements, do not alter the men's decisions and destiny, and do not seem capable of doing so.

Mircea Eliade rejects "Ovidian fervor," the human drama presented as stemming from the central function of woman. Pavel Anicet does not commit suicide because of the impossibility of choosing between Una and Ghighi, but out of the desire to rediscover the self through unity. M. Eliade tries to remove the sentimental drama from the equation and focus on the drama of knowledge. The novel itself is knowledge.

The inner life of the characters represents a key element for M. Eliade. His characters do not hesitate to assume the process of knowledge through concrete experiences.

The novels *Return from Paradise* and *The Hooligans* fit into existentialist, experientialist prose, centering around the issues of the young generation.

The two novels were to be continued by *Ştefania*, later entitled *New Life*, a project that was not finalized. However, we find it published by Mircea Handoca under the title *New Life*. This last volume of the trilogy contains two distinct parts, entitled *Ştefania* and *The Death of the Wolf*. For this last part, Mircea Eliade has in mind the Tolstoyan model *War and Peace* and intends to depict the dramatic situation of modern Romania, also incorporating the Legionary phenomenon.

Mircea Eliade proposes to write an objective novel, with the slow rhythm characteristic of the Romanian society in that era, with restricted groups of characters presented as objectively and impersonally as possible. The author wishes to continue the destiny of the characters from *The Hooligans* and *Return from Paradise* (Petru Anicet and David Dragu reappear), but focusing predominantly on the psychology of women.

The central character in the first part of the *New Life* project, Ştefania, the embodiment of the femme fatale, represents a new type of femininity in Romanian literature. She is in search of intellectual love or enamored friendship. The novel *Ştefania*, with a marked introspective character, moves away from Mircea Eliade's existentialist prose.

The second part of the novel *New Life*, entitled *The Death of the Wolf*, returns to some extent to experientialist prose, depicting the social environment of the time. The number of characters increases, revealing the author's intention to offer a complex image of the evoked world. Ştefania no longer finds her place among the main characters of this project intended to be a fresco of contemporary society.

The following characters appear: Tuliu, a young metaphysician, an evident double of Mircea Eliade, Nuşa, the initiated woman who announces the coming of the apocalypse, Nae Ionescu, whose presence gives the author the opportunity to reconstruct the atmosphere during his courses, and even Ion Moţa, whose profile is only sketched, so we cannot speak of clear references to the Legionary movement. The clairvoyant Nuşa is the one who predicts Ion Moţa's death, a prediction disapproved by the philosopher Tuliu.

The novel also sketches the destinies of the Nestor and Băleanu families, a certain Ionică Sion, an old Don Juan, a singer, Leana, whom we will find again in the novella *In Dionysus' Court*, and Sandu, Mrs. Stratulat's nephew, a crook who prefigures Spiridon Vădastra.

The chapter that gives the title to this second part of the novel *New Life* describes the symbolic death of an old and sick wolf. Guy Băleanu is the one who takes the wolf to the estate at Copăceni to release it, but, seeing that the wolf does not want to leave, decides to shoot it to end its suffering in a scene is of real dramatism.

The novel, with a series of admirable pages, stands under the sign of the fragment, only allowing a glimpse of what could have become the "novel of the regeneration of the Romanian nation," as the author intended.

Another project is *Apocalypse*, published in 2000 by Mircea Handoca under the title *The Double Existence of Spiridon V. Vădastra*. The novel aims to depict, as the author confesses, "the life of an ill-fated ambitious man in a maximum of three hundred pages" (Eliade, 2006, p. 174). Spiridon Vasilescu, who will later change his name to Spiridon V. Vădastra, is presented since his high school years. The student Spiridon dreams of seeing his name inscribed in gold

letters in the high school auditorium. In order to overcome his disability (we learn he is missing two fingers on one hand and has a glass eye), and supported by Mrs. Zisu, Spiridon learns to play Beethoven's "Poetic Sonata" on the piano, which he performs at the school celebration. However, the concert is a disaster, but the character is not discouraged.

As a student, Spiridon founds a publication called *The Students' Ideal* and dreams of becoming the leader of the young generation. However, he has only one disciple, Crăciunel, who will run away with the money Spiridon received from the prefecture. Crăciunel's embezzlement results in a change of Spiridon's plans, the latter accepting to become an informant for the prefecture.

As a young lawyer, Spiridon again has grand plans, boasts of his intellectual successes whenever he has the opportunity, especially in the company of women. In addition to his obsession with grandeur, the character also develops a vindictive side, his revenge not having a specific target.

The last pages of the novel present another failure of Spiridon Vădastra, the Ford business. The character is not discouraged even now, flirting with the idea of entering politics or leaving abroad.

The novel *Apocalypse* will be partially incorporated into the novel *The Forbidden Forest*. Mircea Eliade suggests that he used these pages in order to create an antithesis between the grotesque character Spiridon Vădastra and Ștefan Viziru, concerned with finding the sacred. Mircea Eliade abandons the pages that present Spiridon Vădastra in high school and at university, keeping one hundred to two hundred pages out of the over three hundred of the novel *Apocalypse*.

The Forbidden Forest, the 'novel-novel', as the author himself calls it, resumes the main themes of Mircea Eliade's creation, managing to combine the social, historical novel with the fantastic, mystical one. The narrative, unfolding over twelve years, creates not only a broad fresco of Romanian society during and after the Second World War, but, through the places where the events occur, also a Europeanization of the Romanian novel. As noted by S. Burkhardt, Eliade's works employ narrative approaches to reinterpret history and religion through emplotment, contributing to a narratology of theological texts that bridges his scholarly and literary styles (Burkhardt, 2016). This meta-theoretical lens reveals how *The Forbidden Forest* narrates the sacred within historical contexts, enhancing its mythical prose. Modern rationality produces "spiritual aridity" and the "terror of history" (Eliade, 1954, p. 141).

The novel of war and occupation reflects the "terror of history," which Mircea Eliade speaks of repeatedly. This concept, central to his philosophy, describes the anxiety faced by modern individuals in a linear, irreversible historical time devoid of transcendental meaning, leading to a sense of chaos and despair. As Eliade writes, "the historical moment [...] can never, in its entirety, be anything but tragic, pathetic, unjust, chaotic" (Eliade, 1954, p. 151). Through the mystical novel, the author seeks a way to escape time, history, by returning to cyclical, sacred time where events repeat archetypal patterns, abolishing the profane time and its terrors. The "terror of history" is the fear of death, countered by myths (Eliade, 1954, p. 142).

Both through the depiction of historical circumstances and through the issues of destiny, of escaping history, the novel *The Forbidden Forest* is defining for Eliade's intertwining of different topics that lead to the search for an appropriate solution of escaping history.

After 1945, as Eugen Simion observes, Mircea Eliade's prose changes its style and themes, becoming dominated by signs, myths, ritual appearances and disappearances. This fantastic prose opens, in certain writings, also to the historical world. Thus, among the stories with a fantastic character, we observe creations such as *The Old Man and the Bureaucrats.., The Cape* or even *Nineteen Roses*, in which the author openly condemns the communist regime installed in the country, seeks a solution to ignore it or even to escape history. According to Eliade, this yearning to remain in the mythical age causes a "terror of history," where the traditional man

desires to escape the linear march of events, empty of any inherent value or sacrality (Eliade, 1954, p. 141). In later fiction, such as *Youth Without Youth*, Eliade continues exploring self-knowledge and the sacred, as Parry observes, with themes of initiation and cultural exile drawn from his life (Parry, 2019). This escape is facilitated by the eternal return, where time is cyclical, and profane time is suspended through imitation of archetypes, projecting individuals into the mythical epoch (Eliade, 1954, p. 88). The eclipse of transcendence exposes to the "terror of history" (Hughes, 2010).

Conclusions

In conclusion, Mircea Eliade's prose exemplifies a multifaceted stylistic evolution, bridging realistic depictions of human experience with profound fantastic and mythical dimensions that transcend mere narrative in order to engage universal archetypes. Through Eugen Simion's classification into five axes—'Indian', existentialist, Joycean, fantastic and mythical prose in exile—Eliade's works reveal a deliberate shift from authentic, lived experiences in early novels like *Return from Paradise* and *The Hooligans* to post-1945 myth-dominated fantasies that confront historical traumas and seek sacred escapes. Central to his literary theory is the pursuit of authenticity, the creation of "myth-characters" embodying existential dramas and the rejection of overt authorial intervention, favoring spiritual renewal and the novel as a vehicle for knowledge.

Eliade's integration of mythological frameworks, such as the sacred-profane dichotomy, eternal return, and the "terror of history," not only enriches his fiction, but also homologizes it with his scholarly pursuits, transforming Romanian literature into a Europeanized canvas where folklore, Indian mysticism, and ritual symbols converge. Unfinished projects like *New Life* and *Apocalypse*, alongside masterpieces such as *The Forbidden Forest* underscore his ambition to regenerate cultural narratives amid exile and political upheaval, condemning regimes like communism while offering pathways to transcendent unity.

BIBLIOGRAPHY:

1. Burkhardt, S. (2016). *Narrating religion: A meta-theoretical reinterpretation of Mircea Eliade's religious studies and literary complete works*. Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung. https://www.zfl-berlin.org/project/narrating-religion-mircea-eliade.html
2. Culianu, I. P. (1995). *Mircea Eliade: The escape from the labyrinth* [PDF]. Academia.edu. https://www.academia.edu/30913418/MIRCEA_ELIADE_THE_ESCAPE_FROM_THE_LABYRINTH
3. Eliade, M. (2000) *Dubla existenta a lui Spiridon V. Vădastra [The Double Existence of Spiridon V. Vădastra]* Jurnalul literar.
4. Eliade, M. (2006) *Huliganii, [The Hooligans]* Humanitas, Bucureşti.
5. Eliade, M. (2008) *Romanul adolescentului miop. Gaudeamus, [The Novel of the Nearsighted Adolescent. Gaudeamus]* Humanitas, Bucureşti.
6. Eliade, M. (2006) *Întoarcerea din rai, [Return from Paradise]* Humanitas, Bucureşti.
7. Eliade, M. (1999) *Viață nouă, [New Life]*, Jurnalul literar, București.
8. Eliade, M. (1954). *The myth of the eternal return: Cosmos and history*. Princeton University Press.
9. Eliade, M. (1957). *The sacred and the profane: The nature of religion*. Harcourt, Brace & World.
10. Eliade, M. (1991). *Oceanografie*. Humanitas.
11. Eliade, M. (2006). *Jurnalul portughez şi alte scrieri, [The Portugal Journal and Other Writings]* (Vol. I). Humanitas.
12. Glodeanu, G. (2001). *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade. [Coordinates of the imaginary in Mircea Eliade's work]*, Dacia.
13. Hughes, G. (2010, October 9). *The terror of history*. *VoegelinView*. https://voegelinview.com/terror-of-history-pt-1
14. Kmita, R. L. (2024, March 12). *Mircea Eliade & the mythological origins of literature. The Imaginative Conservative.* https://theimaginativeconservative.org/2024/03/mircea-eliade-mythological-origins-literature-robert-lazu-kmita.html
15. Parry, D. W. (2019). *Mircea Eliade: Eponym of the humanities?* https://lareviewofbooks.org/article/mircea-eliade-eponym-of-the-humanities/
16. Percec, D. (2010). *The narrative techniques in Mircea Eliade's novel—A sign of authenticity*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/47787362_THE_NARRATIVE_TECHNIQUES_IN_MIRCEA_ELIADE'S_NOVEL_-_A_SIGN_OF_AUTHENTICITY
17. Simion, E. (2005). *Nodurile şi semnele prozei. [Knots and Signs of Prose]*, Univers Enciclopedic.

PHENOMENOLOGICAL MYTHS OF ORIGIN: COSMOGONY AND ANTHROPOGONY IN COMPARATIVE PERSPECTIVE

Iudit Călinescu
Senior Lecturer, PhD, University of Szeged

Abstract: *This article examines phenomenological myths of origin, focusing on cosmogonic and anthropogonic narratives as fundamental expressions of the human attempt to understand the emergence of the universe and the creation of humankind. Employing a comparative approach, the study analyzes a wide range of mythological traditions, including Mesopotamian, Indian, Egyptian, Greek, biblical, and Romanian sources, in order to identify recurring patterns and symbolic structures. Particular attention is given to the relationship between cosmogony and anthropogony, the latter being frequently conceived as a continuation or culmination of the act of cosmic creation. The analysis highlights key mythological motifs such as creation from chaos, the primordial egg, the divine word, the sacrifice of a primordial being, and the formation of the human from elemental matter. Despite cultural variations, these narratives reveal a shared symbolic logic centered on the transition from undifferentiated unity to structured existence. The study underscores the role of myth as a form of symbolic knowledge that articulates the connection between humanity, the cosmos, and the sacred.*

Keywords: *cosmogony; anthropogony; myths of origin; comparative mythology; symbolic structures.*

Miturile fenomenologice ale originii reprezintă una dintre cele mai importante categorii ale gândirii mitice, oferind explicații simbolice asupra apariției universului și a omului. Dincolo de caracterul lor narativ, ele exprimă structuri fundamentale prin care societățile tradiționale au conceptualizat existența, ordinea și relația dintre planul vizibil și cel invizibil al realității. În cadrul istoriei religiilor, miturile cosmogonice ocupă un loc central, fiind considerate modele paradigmatice ale creației. Așa cum subliniază Mircea Eliade, cosmogonia funcționează ca model exemplar pentru toate formele de creație, iar narațiunile antropogonice apar, de regulă, ca o prelungire a acesteia, integrând omul în ordinea cosmică.

Studiul de față analizează relația dintre cosmogonie și antropogonie dintr-o perspectivă comparativă, utilizând exemple din diverse tradiții mitologice (mesopotamiană, indiană, egipteană, greacă, biblică și românească). Prin examinarea unor motive recurente — creația din haos, cuvântul divin, oul cosmic sau formarea omului din materii elementare — se urmărește evidențierea unor structuri simbolice comune. În acest context, miturile originii se organizează în jurul unei logici simbolice unitare, reflectând trecerea de la nediferențiat la organizat și evidențiind locul central al omului în cosmos. Astfel, mitul apare nu doar ca formă narativă, ci și ca mod de cunoaștere simbolică, prin care omul își definește relația cu sacru și cu originea existenței.

Miturile fenomenologice privesc fenomenele de nivel cosmic, constituindu-se în narațiuni explicative centrate asupra marilor întrebări ale existenței: nașterea universului, apariția omului și structura realității vizibile și invizibile. În acest sens, ele funcționează ca forme simbolice prin care omul încearcă să dea sens experienței cosmice în ansamblul ei.

1. Miturile cosmogonice: modele ale creației universului în mitologia comparată

Cosmogonia reprezintă un ansamblu de mituri referitoare la creația lumii. Fiecare arie culturală își construiește propriile explicații privind originea universului, însă, dincolo de această diversitate, se poate observa existența unor structuri simbolice recurente. Iruperea ființei din neant sau apariția bruscă a cosmosului nu poate constitui obiectul unei istorii propriu-zise, întrucât, prin definiție, nu există martori ai acestui eveniment. Singura realitate accesibilă

este rezultatul creației, lumea însăși. În consecință, orice origine este percepută ca fiind sacră, iar descrierea ei nu poate lua decât forma mitului, fie ca produs al imaginației umane, fie ca revelație a unei instanțe creatoare[1]. Cosmogoniile exprimă astfel un sentiment universal al transcendenței, atribuind originea cosmosului unor entități extracosmice și transformând problema începuturilor într-o problemă a raportului dintre lume și sacru.

Așa cum subliniază Mircea Eliade, cosmogonia reprezintă modelul exemplar al oricărei forme de creație, fiind nu doar arhetipul oricărei situații creatoare, ci și o operă divină, sanctificată prin însăși structura sa[2]. Din această perspectivă, toate miturile de origine prelungesc, la nivel structural, modelul cosmogonic, ceea ce explică rolul central al acestuia în organizarea imaginarului mitic. Facerea lumii fiind creaţia prin excelenţă, cosmogonia devine modelul exemplar pentru toate soiurile de „creaţii”[3].

Miturile cosmogonice pot fi împărțite, în mod general, în două categorii: creația lumii ab initio, ex nihilo, și refacerea lumii dintr-un haos postcatastrofic. Demarcaţia e posibilă în multe cazuri, întrucât numeroase mituri sunt efecte târzii ale unor lungi procese de sincretism. În ambele situații, actul creației pornește de la haos, însă natura acestuia diferă: în primul caz este vorba despre un haos primordial, static, iar în al doilea despre un haos dinamic, marcat de urmele unei distrugeri anterioare[4]. Această distincție evidențiază două moduri fundamentale de a concepe originea: ca act inaugural absolut sau ca proces de regenerare.

Miturile creației din haos descriu, de regulă, o intervenție divină de organizare și diferențiere: lumina este separată de întuneric, cerul de pământ, iar timpul este pus în mișcare. Haosul primordial este imaginat ca o entitate androgină sau ca o pereche de principii complementare, adesea sub forma unui ocean originar, sugerând o viziune bazată pe dualitate și pe separarea contrariilor. Un alt model important este creația prin cuvântul divin, care organizează haosul sau aduce lumea la existență prin numire. În diferite tradiții, divinitatea creatoare rostește acest cuvânt, conceput ca o forță activă, ceea ce evidențiază rolul limbajului ca principiu generator al realității. De asemenea, numeroase mituri evocă nașterea lumii dintr-un ou primordial, prezent în tradiții variate, în mitologii din India, China sau Grecia: oul lui Brahma, mitul chinez al naşterii lui Pangu sau mitul orfic al lui Phanes. Acest motiv simbolic exprimă ideea unei totalități originare, închise în sine, din care se naște lumea printr-un proces de diferențiere internă. În mod similar, miturile creației cinetice, precum cel al zeului Amma, din mitologia tribului african Dogon, pun accentul pe mișcare ca principiu generator, sugerând că ordinea cosmică rezultă din dinamica haosului. În mitul amintit anterior creația se realizează prin imprimarea unui impuls haosului primordial, din a cărui rotire tot mai accelerată se formează un ou gigantic, despicat de la sine în două jumătăţi, ca sub acţiunea unei forţe centrifuge[5]. El produce două fiinţe demiurgice care menţin echilibrul mişcării, urmărindu-se etern. Aproape toate cosmogoniile se bazează pe conceptul dual al existenţei generale, opera cosmogonică urmărind mereu această finalitate de echilibru.

Cosmogoniile târzii introduc frecvent ideea unei a doua creații, determinată de distrugerea primei lumi, ceea ce reflectă o viziune ciclică asupra existenței. În aceste cazuri, actul creator reia modelul originar, confirmând caracterul paradigmatic al cosmogoniei. Exemplele din mitologia egipteană, indiană, germanică sau mesopotamiană, ilustrează varietatea formelor cosmogonice, dar și unitatea lor structurală, toate fiind expresii diferite ale aceleiași nevoi de a explica trecerea de la nediferențiat la organizat. Cosmogonia egipteană începe cu apariţia unei coline din apele primordiale. Apariţia acestui „loc dintâi”, deasupra imensităţii acvatice, simbolizează ivirea pământului, dar totodată a luminii, a vieţii şi a conştiinţei. Alte versiuni

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1993, p. 377.
[2] Apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 377.
[3] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 21.
[4] Victor Kernbach, *Miturile esenţiale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1978, p. 140.
[5] *Ibidem,* p. 20.

vorbesc despre „oul primordial” care conţinea „pasărea luminii”, sau despre „lotusul originar” purtând „soarele copil”[6].

În mitologia vedică, cosmogonia este strâns legată de ideea timpului: Vishnu doarme inițial pe cobra Ananta, simbol al absenței timpului, acesta apărând odată cu trezirea zeului, iar Brahma (Prajapati) pune în mișcare roata universului. Creația nu este definitivă, ci ciclică, marcată de succesiunea distrugerilor și regenerărilor realizate de Shiva și Rudra, universul fiind conceput ca o serie de cicluri (yuga) în cadrul existenței lui Brahman[7]. În epoca postvedică apar alte forme cosmogonice, cum ar fi simbolul iluziei divine Maya, autoarea lumilor şi formelor aparente, printre care chiar Brahma, zeul creator al universului. Cosmogoniile Indiei sunt prezente în *Vede, Mahabharata, Upanișade, Brahmane* și *Manusamhita*, precum și în tradițiile budiste târzii. Imnurile vedice evocă mai multe modele cosmogonice, între care creația din Apele originare, sacrificiul lui Purușa, geneza dintr-o unitate primordială și separarea Cerului de Pământ. În *Rig Veda*, creația pornește din haosul primordial, dominat de absența ființei și a neființei, până la apariția principiului creator și a Dorinței, ca prim impuls al devenirii[8].

În viziunea tradițională românească, în acord cu Geneza, la început exista un hău întunecat de apă, considerat spațiul Increatului. După Tudor Pamfile, apa primordială este menținută în echilibru de Sorbul apelor, iar, potrivit interpretării populare a *Scripturii*, Dumnezeu este cel care a cumpănit și a despărțit apele[9]. La vechii germani, sfârșitul lumii este anticipat încă din cosmogonie. Relatarea principală apare la Snorri (*Gylfaginning,* 4–9), inspirată din poemul *Völuspa,* unde la început exista genunea primordială Ginungagap. Între Niflheimr, ținutul rece și cețos al morților, și Muspell, regiunea arzătoare, ia naștere, din întâlnirea focului cu gheața, ființa primordială Ymir[10]. Pe când, în *Enuma Elish,* cea mai amplă cosmogonie a Mesopotamiei, firul mitic principal rezidă în actul creaţiei lumii efectuat de zeul Marduk, prin dezmembrarea monstrului Tiamat (principiul feminin al apelor sărate primordiale, deci al oceanului primordial) după despărţirea din amestecul de ape dulci reprezentate de Apsu (principiul acvatic masculin): „Când sus cerul nu era numit, când jos pământul nu avea nume, iar Apsu cel dintru început, din care se vor naşte zeii, şi născătoarea Tiamat care îi va zămisli pe toţi, îşi amestecau în una singură apele lor [...]din sânul acestora au fost zeii creaţi.”[11].

Orice cosmogonie se constituie îndeobşte pe dualitatea lumină-întuneric, cer-pământ, elemente despărţite în procesul actului creator: în Sumer, zeiţa acvatică Nammu naşte perechea An-Ki (cer-pământ), despărţită din îmbrăţişare de fiul Enlil, cu un cuţit de bronz. În Egipt, acelaşi lucru îl face prin suflul său zeul atmosferei, Shu, despărţind cerul-femelă Nut de cerul-mascul Geb. În mitologia maori, Tane îşi desparte părinţii Rangi (cerul) şi Papa (pământul), aruncând cerul sus de tot[12]. În Theogonia lui Hesiod (sec. VIII–VI î.H.), cosmogonia apare ca o primă încercare grecească de sistematizare a universului: din haos se nasc Gaia și Eros, apoi Erebos și Nyx, iar din aceasta Aither și Hemera. Gaia dă naștere lui Uranos, marcând astfel procesul de diferențiere și organizare a lumii[13].

Se poate concluziona astfel că miturile cosmogonice, în ciuda diversității lor culturale şi narative, evidențiază existența unor modele simbolice recurente prin care omul a încercat să înțeleagă originea universului. Fie că este vorba despre creația din haosul primordial, despre intervenția unui logos creator, despre simbolismul oului cosmic sau despre separarea

[6] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* Vol. I, Chişinău, Editura Universitas, 1992, p. 91.
[7] Victor Kernbach, op. cit., p. 47.
[8] *Rig Veda X*, 129, apud Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983, p. 143.
[9] Ioan Viorel Boldureanu, *Universul legendei, Eseu despre orizontul mental tradiţional II,* Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003, p. 126.
[10] Mircea Eliade, op. cit., vol. II, p. 153.
[11] *Enuma Elish, I,* apud Victor Kernbach, *Miturile esenţiale,* ed. cit., p. 23.
[12] Victor Kernbach, *Dictionarul de mitologie generală*, ed. cit., p. 142.
[13] Hesiod, *Theogonia,* 116-118, apud Victor Kernbach, op. cit., p. 77-78.

principiilor fundamentale, aceste narațiuni converg spre aceeași idee centrală: trecerea de la nediferențiat la organizat, de la potențial la formă. Totodată, ele reflectă o concepție asupra creației ca act sacru, realizat de o instanță transcendentă și orientat spre instaurarea unui echilibru cosmic. În acest sens, cosmogonia nu reprezintă doar o explicație a începuturilor, ci și un model simbolic al ordinii universale, care structurează atât viziunea asupra lumii, cât și raportarea omului la existență.

2. Miturile antropogonice: modele paradigmatice ale creației omului

Miturile antropogonice reprezintă o continuare firească a narațiunilor cosmogonice, întrucât apariția omului este, în majoritatea tradițiilor mitice, concepută ca finalitate a actului creator. Dacă cosmogonia stabilește cadrul general al existenței, antropogonia conferă sens acestuia, prin integrarea ființei umane în ordinea cosmică. În acest sens, omul nu apare ca un element accidental, ci ca un rezultat intenționat al creației, investit cu funcții și semnificații multiple.

Din perspectivă structurală, miturile antropogonice reflectă o diversitate de modele explicative, dar și o serie de constante simbolice. Ele pun în evidență atât modul concret al creației — adesea descris în termeni artizanali, prin modelare, insuflare sau sacrificiu — cât și tensiunea dintre condiția creaturală a omului și tendința acestuia de a depăși limitele impuse de divinitate. Această dualitate sugerează că antropogonia nu este doar o explicație a originii biologice a omului, ci și o reflecție asupra statutului său ontologic.

Așa cum subliniază Mircea Eliade, miturile originii trebuie înțelese ca modele exemplare, iar în cazul antropogoniei, acestea configurează paradigme ale condiției umane. Fie că omul este creat din materie primordială, din substanță divină sau printr-un act de sacrificiu, aceste narațiuni exprimă o concepție complexă asupra relației dintre om, cosmos și sacru. Prin urmare, analiza miturilor antropogonice nu se limitează la inventarierea unor variante narative, ci urmărește identificarea structurilor simbolice prin care diferite culturi au definit natura umană, scopul existenței și raportul dintre creație și Creator.

Nici unul din miturile creaţiei lumii nu concepe cosmogonia, neurmată de actul important antropogonic, întrucât crearea omului este văzută aproape în toate cazurile drept scopul principal al lumii. Din miturile creării omului primordial se pot detaşa două principii funcţionale: modul artizanal al confecţionării omului de către zei, şi tendinţa omului creat de a se emancipa de sub tutela divină. Putem spune că există o largă varietate de metode antropogonice, dar şi de scopuri[14].

Materia antropogonică este relativ nediferențiată, omul fiind adesea plămădit din lut, animat prin suflul divin sau prin amestec cu substanță sacră. Recurența acestui model htonic sugerează o dublă natură a omului, legată de materia primordială, dar animată de un principiu superior. Alte mituri descriu apariția omului din oul primordial sau din plante, iar în tradițiile totemice, acesta descinde dintr-un strămoș arhetipal, de natură animală sau vegetală[15].

Aşa cum există cicluri cosmogonice, există şi mituri ale antropogoniei repetate; acestea sunt mai ciudate, întrucât duc la omul experimental, făcut şi refăcut fie până la satisfacţia reuşitei, fie pentru că divinitatea la un moment dat abandonează atelierul. Actul antropogonic din mitologia maya e poate cel mai expresiv: omul animalic, omul inconsistent, din pulbere, omul din lemn şi, în fine, forma umană, fixată ca formă perenă. Motivul omului experimental evidențiază ideea unei creații progresive, în care forma umană nu este rezultatul unui act unic și perfect, ci al unei serii de încercări și ajustări. Această perspectivă sugerează o reflecție mitică asupra imperfecțiunii inițiale a omului și asupra necesității unei forme definitive capabile să corespundă intenției creatoare. Există şi forme mai rare cu o structură antropogonică particulară: androginul, despicat prin operaţie divină spre a constitui perechea

[14] Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, ed. cit., p. 21-22.
[15] *Ibidem*, p.21.

umană, apoi omul rebutat, care nu dispare, cum se întâmplă cu formele inferioare din ciclurile experimentale, ci coexistă izolat[16].

În ceea ce priveşte scopul antropogoniei, există mai multe viziuni: omul a fost creat mai ales pentru a glorifica divinitatea creatoare sau pentru a munci în locul zeilor; dar, deopotrivă, omul a fost destinat să devină terenul duelului între bine şi rău, între principiul divin şi principiul demonic. Însă putem vorbi şi de omul beneficiar al lumii create şi factor echilibrator şi omul perfectibil tinzând spre starea dumnezeiască[17]. Această diversitate de finalități atribuite omului indică faptul că antropogonia nu este doar o explicație a originii, ci și o reflecție asupra rolului și responsabilității ființei umane în cadrul cosmosului. Omul apare astfel fie ca slujitor al divinității, fie ca participant activ la echilibrul cosmic, fie ca ființă aflată în devenire spirituală.

În Mesopotamia sunt atestate mai multe narațiuni despre originea omului. Unele mituri afirmă că oamenii au ieșit din pământ asemenea ierburilor, în timp ce altele descriu crearea lor din lut de către divinități, cu intervenția zeiței Nammu și a lui En-ki. Alte tradiții o indică pe Aruru drept creatoare a omului, iar o versiune importantă susține că omenirea a fost făcută din sângele unor zei sacrificați, motiv reluat și reinterpretat în *Enuma Elish*[18]. În acest poem, zeul Marduk, după ce o învinge pe Tiamat și creează lumea din trupul ei, hotărăște să o populeze cu oameni, destinați să preia povara slujirii zeilor. În acest scop, îl sacrifică pe Kingu, iar din sângele acestuia creează omenirea. Acest tip de antropogonie, întemeiat pe sacrificiu, conferă omului o natură ambivalentă, în care coexistă elementul divin și cel tragic. Originea sa violentă implică atât o datorie față de zei, cât și o condiție marcată de limită și suferință, ceea ce explică rolul său subordonat în ordinea cosmică.

În mitologia indiană există mai multe variante antropogonice. În *Atharva Veda,* omul se naște din sufletul universal, zeii contribuind fiecare la alcătuirea sa trupească și spirituală, sălășluind astfel în el. Omul devine purtătorul tuturor stărilor și experiențelor umane, dar mai ales al lui brahman, spiritul universal, care își face loc în ființa sa. În acest sens, omul este conceput ca o sinteză a divinității, în care toate zeitățile sunt prezente, asemenea unei totalități vii[19]. În *Rig Veda*, oamenii coboară din perechea primordială Cer–Pământ, avându-l ca strămoș mitic pe Manu, primul om și primul sacrifiant, fiu al zeului Vivasvat. În imnul *Purusasukta,* uriașul primordial Purusa este conceput ca totalitate cosmică androgină, iar creația rezultă din sacrificiul său: din corpul său se nasc animalele, clasele sociale, pământul, cerul și zeii. Purusa precede și depășește creația, fiind simultan transcendent și imanent, atât victimă, cât și divinitate a sacrificiului, constituind fundamentul teoriei sacrificiului din textele *Brāhmana*.[20]. Mitul sacrificiului lui Purusha exprimă, într-o formă extrem de elaborată, ideea identității dintre om și cosmos. Omul nu este doar o creație a universului, ci o parte constitutivă a acestuia, iar structura sa reflectă organizarea întregii realități.

Iar în Egiptul antic, miturile asupra originii omului se dovedesc destul de şterse, în comparaţie cu teogonia şi cosmogonia. Oamenii (erme) s-au născut din lacrimile zeului solar, Ra. Într-un text compus mai târziu, se scrie: „Oamenii, turma zeului, au fost dăruiţi cu tot ce le trebuia. Zeul –Soare a făurit cerul şi pământul în folosul lor... El a făcut aerul ca să le învioreze nările, căci ei sunt imaginile lui, ieşiţi din carnea lui. El străluceşte în cer, el creşte pentru ei vegetaţia şi animalele, păsările şi peştii, pentru a-i hrăni...”[21]. Această imagine simbolică a nașterii omului din lacrimile divinității introduce o dimensiune afectivă a creației, sugerând o relație directă și profundă între creator și creație. Omul apare astfel nu doar ca produs al voinței divine, ci și ca expresie a unei implicări emoționale a divinității.

[16] *Ibidem*, p.22.
[17] *Ibidem*, p.23.
[18] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* vol. I, ed. cit., p.61.
[19] *Atharva Veda,* XI-8, apud V. Kernabch, op. cit., p. 51.
[20] Mircea Eliade, op. cit., vol. I, p. 235-236, 239.
[21] *Învăţăturile pentru Merikare*, pasaj tradus de Sauneron-Yoyote, p.75-76, apud Mircea Eliade, op. cit., p.93.

Nu putem încheia fără a aminti cosmogonia și antropogonia biblică. În Geneză coexistă două variante: prima descrie creația lumii din haosul acvatic primordial prin acțiunea lui Elohim, cu omul creat simultan, iar a doua prezintă o antropogonie în două etape, femeia fiind creată ulterior din bărbat, sugerând o unitate originară. Ambele derivă, probabil, dintr-un nucleu comun, și conservă imaginea arhaică a apelor primordiale, asupra cărora acționează suflul divin[22]. Creația, înțeleasă ca organizare a haosului, este realizată prin puterea Cuvântului divin, fiecare etapă fiind instituită prin rostire. Haosul acvatic nu este personificat și nu implică o luptă cosmogonică[23]. Lumea Genezei este concepută ca fiind „bună", iar omul, creat după chipul lui Dumnezeu, „imago Dei", trăiește inițial în Paradis[24]. Totuși, condiția umană se degradează ulterior, nu din vina divinității, ci ca urmare a erorilor și păcatelor strămoșilor, omul devenind astfel responsabil de propria sa existență[25]. Concepția biblică asupra omului ca „imago Dei" conferă antropogoniei o dimensiune etică și ontologică distinctă, plasând ființa umană într-o relație privilegiată cu divinitatea. În acest context, condiția umană este definită nu doar prin origine, ci și prin responsabilitate și libertate.

În a doua narațiune iahvistă, nu este descrisă creația universului, ci a unui spațiu fertilizat de Yahweh, care îl modelează pe om din lut și îl însuflețește, așezându-l apoi în Eden. După crearea animalelor, cărora Adam le dă nume, Yahweh o formează pe femeie din coasta acestuia, Eva („hawwâh"). Acest motiv sugerează androginismul Omului primordial, reflectând ideea unei unități originare și a unei perfecțiuni totale[26]. Motivul androginului primordial reflectă ideea unei unități originare pierdute, iar separarea ulterioară a principiilor masculine și feminine poate fi interpretată ca moment al diferențierii care face posibilă existența relației și a devenirii.

Putem concluziona astfel că miturile antropogonice evidențiază faptul că apariția omului este concepută, în mod constant, ca un act cu semnificație profundă, integrat în structura generală a creației. Diversitatea formelor narative — de la modelarea din lut, la nașterea din oul primordial, la sacrificiul unei ființe cosmice sau la emanația dintr-un principiu universal — reflectă încercarea diferitelor culturi de a explica natura umană și originea acesteia. În același timp, aceste mituri sugerează o viziune ambivalentă asupra omului: pe de o parte, el este o creație dependentă de divinitate, destinată să îndeplinească anumite funcții; pe de altă parte, el apare ca o ființă capabilă de transformare, evoluție sau chiar emancipare. Motive precum omul experimental, androginul primordial sau perfecționarea progresivă a umanității indică o reflecție profundă asupra imperfecțiunii și devenirii umane. Astfel, antropogonia nu oferă doar o explicație a începuturilor omului, ci configurează un model simbolic al condiției umane, în care existența este marcată de tensiunea dintre origine și destin, dintre limită și posibilitate. În această perspectivă, miturile antropogonice devin nu doar narațiuni despre trecut, ci instrumente de înțelegere a naturii umane și a locului acesteia în ordinea cosmică.

3. Simbolismul elementelor fundamentale în mitologia fenomenologică

Elementele fundamentale ocupă un loc esențial în structura miturilor fenomenologice, întrucât ele constituie atât materia primă a creației, cât și principii simbolice prin care este organizată realitatea. Apa, focul, pământul și aerul nu sunt simple componente ale universului fizic, ci adevărate arhetipuri, investite cu semnificații cosmologice, antropologice și spirituale. În majoritatea tradițiilor mitice, aceste elemente sunt asociate cu forțe primordiale, aflate la originea lumii și implicate în procesul continuu de transformare și regenerare a existenței. Ele exprimă opoziții și complementarități fundamentale — feminin și masculin, viață și moarte,

[22] Mircea Eliade, op. cit., vol. I, p. 171.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 172.
[25] *Ibidem*.
[26] Mircea Eliade, op. cit., vol. I, p. 173.

stabilitate și mișcare — contribuind la configurarea unei viziuni simbolice coerente asupra cosmosului. Prin urmare, analiza elementelor fundamentale nu are doar un caracter descriptiv, ci relevă modul în care gândirea mitică a conceptualizat relația dintre materie și spirit, dintre natură și sacru, oferind un cadru interpretativ pentru înțelegerea atât a creației, cât și a condiției umane.

Apa este unul din cele 4 elemente esenţiale din care s-a creat universul în miturile cosmogonice ale popoarelor lumii, fiind un simbol al materiei prime, al stihiei regenerării şi al izvorului vieţii. Este un simbol ambivalent: substanţa primordială din care iau naştere toate formele şi în care ele revin prin regresiune. Basmele noastre vorbesc de apa vie şi apa moartă. E stihie purificatoare (apa lustrală). Este asociată principiului feminin, matern şi lunar, inconştientului, tenebrelor psihismului feminin, adâncurilor psihismului uman. E arhetipul tuturor legăturilor; e liant universal, dar şi un element care separă şi dizolvă. Ea reprezintă un simbol al inconstanţei şi perisabilităţii formelor şi al scurgerii neîncetate a timpului. Se opune focului masculin şi lumii minerale („Apa trece şi pietrele rămân")[27]. Simbolismul apei ca materie primordială și principiu al regenerării evidențiază o concepție asupra existenței ca proces ciclic, în care toate formele emerg dintr-o unitate originară și revin în aceasta. Ambivalența apei — creatoare și distructivă — reflectă astfel dinamica fundamentală a vieții.

Focul este unul din elementele fundamentale în toate sistemele cosmogonice şi filosofiile naturiste, manifestat sub forma de flacără, căldură sau lumină. Simbolizează viaţa, puterea creatoare, pasiunea, dragostea, purificarea, dar şi puterea distructivă. „Domesticirea" focului, care s-a petrecut cu cca. 600 000 ani în urmă, a marcat despărţirea definitivă a paleoantroposului de predecesorii săi războinici. De atunci, focul a rămas un zeu, temut şi ambivalent, venerat sub forma focului şi a luminii Soarelui, a focului vetrei casei sau focului intern, izvorât din adâncurile fiinţei umane[28]. Este opus apei, fiind întruchipare a principiului activ masculin (yang). Este izomorf păsării, acest lucru fiind reflectat în imaginea Păsării de foc din mitologia slavilor (Zar-ptica), în Corbul ignifer al australienilor, în Zburătorul din folclorul românesc sau Phoenixul popoarelor mediteraneene. Ca stihie purificatoare şi izvor de viaţă este mitologizat în imaginea „focului viu" ce se aprinde, în mod ritualic, la cele mai importante ceremonii religioase şi sărbători calendaristice[29]. Aproape cvasiuniversală este identificarea focului cu dragostea, a energiei sexuale cu stihia pirică, aşa cum apare şi în folclorul românesc: „Drept a avut cin-a zis, / Că dragostea-i foc nestins / Şi nime n-o poate stinge, / Numai badea, când mă strânge, / Şi inima mea, când plânge"[30]. Conotaţii simbolice negative sunt proprii mai ales focului subteran, al Infernului, dat în stăpânirea unor demoni răi. Această dublă natură a focului, creatoare și distructivă, îl transformă într-un simbol al transformării prin excelență, sugerând că orice proces de regenerare implică, în mod necesar, o dimensiune de distrugere și purificare.

Pământul este un simbol arhetipal și unul dintre elementele fundamentale ale cosmosului, alături de apă, foc și aer. În opoziție cu cerul poate avea conotații negative, dar în raport cu apa apare ca un pol pozitiv, fiind asociat cu pântecul matern, fecunditatea și regenerarea. Mitul pământului-mamă este răspândit universal, mai ales în civilizațiile agrare, unde divinitățile htoniene au caracter feminin și sunt unite cu zeii cerului, iar hierogamia cosmică devine un motiv central al mitologiilor[31]. Poporul român crede că „pământul e femeie, e mama noastră care ne hrăneşte şi ne face, iar Dumnezeu e soţul ei, e tatăl nostru; noi suntem copiii lor"[32]. Legătura omului cu pământul apare în miturile antropogonice, unde acesta este creat din lut sau crescut în pântecul pământului-mamă. În multe limbi, numele omului este înrudit cu cel al

[27] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,* Timişoara, Editura Amarcord, 1994, p. 16.
[28] *Ibidem*, p.63.
[29] *Ibidem*.
[30] Alexiu Viciu, *Flori de câmp. Doine, strigături, bocete, balade,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 58.
[31] Ivan Evseev, op.cit., p. 133.
[32] Elena Niculiță-Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român,* Vol. I, Iaşi, Editura Polirom, 1998, p.131.

pământului, văzut ca matrice universală și sursă a vieții. Această concepție se reflectă în ritualurile de înmormântare și de naștere, care simbolizează atât revenirea omului la originea sa materială, cât și reluarea ciclului vieții prin reintegrarea în pământ[33].

Pământul apare atât ca spațiu paradisiac, prin bogăția naturii și a culturilor, cât și ca tărâm infernal al suferinței și morții. Capacitatea sa de a da și de a primi totul îl integrează într-un ciclu al vieții și morții, în care fertilitatea coexistă cu dimensiunea distructivă. Fața sa întunecată este exprimată prin simboluri nocturne, precum ființele fantastice (balauri, zmei, ciclopi, titani, strigoi) și imaginile adâncurilor (infern, mormânt, subteran, labirint). Simbolismul pământului ca matrice universală și spațiu al regenerării indică o viziune asupra existenței întemeiată pe ciclicitate, în care viața și moartea nu sunt opuse absolute, ci faze complementare ale aceluiași proces natural.

Aerul este unul dintre elementele esențiale ale vieții în cosmogoniile tradiționale, asociat purității, mișcării, suflului vital, libertății și principiului masculin activ. În mitologia egipteană, Shu reprezintă un principiu energetic care desparte cerul de pământ și contribuie la creație, iar în tradiția vedică, aerul este legat de suflarea lui Brahma și personificat de Vayu, ca expresie a dinamismului cosmic[34]. Aerul (eterul) ocupă un loc important în mitologia și filosofia greacă, fiind considerat de presocratici un principiu activ și o matrice a vieții. El simbolizează materia subtilă și spiritualizată, fiind asociat cu lumina, vibrația și purificarea. Practici precum respirația yoghină (pranayama) reflectă această funcție purificatoare a aerului[35]. Gestul involuntar de suflare pentru a îndepărta o impuritate sau a alina o durere avea cândva o valoare magică, fiind folosit pentru izgonirea duhurilor rele. Asocierea aerului cu suflul vieții și cu dimensiunea spirituală a existenței sugerează o concepție asupra acestuia ca principiu mediator între planul material și cel transcendent, facilitând comunicarea dintre om și sacru.

În concluzie, elementele fundamentale se configurează, în cadrul mitologiei fenomenologice, ca structuri simbolice esențiale, prin intermediul cărora este exprimată ordinea cosmică și dinamica existenței. Fiecare dintre ele — apa, focul, pământul și aerul — îndeplinește o funcție specifică, dar complementară, contribuind la articularea unei viziuni unitare asupra lumii. Dincolo de diversitatea reprezentărilor culturale, aceste elemente reflectă o logică simbolică profundă, bazată pe opoziții și echilibre: stabilitate și transformare, materie și spirit, viață și moarte. Ele nu sunt doar componente ale universului, ci principii active, care modelează atât realitatea cosmică, cât și experiența umană. În acest sens, simbolismul elementelor fundamentale nu poate fi separat de problematica originilor și a condiției umane, ci trebuie înțeles ca parte integrantă a unui sistem de gândire mitică, în care lumea este percepută ca un ansamblu coerent, animat de forțe sacre și supus unui permanent proces de regenerare.

4. Concluzii

Analiza miturilor cosmogonice și antropogonice, completată de simbolismul elementelor fundamentale, evidențiază existența unei viziuni unitare asupra lumii, specifică gândirii mitice. Dincolo de diversitatea formelor culturale și a expresiilor narative, aceste mituri se organizează în jurul unor structuri simbolice recurente, care reflectă modul în care omul a încercat să înțeleagă originea, ordinea și sensul existenței. Cosmogonia și antropogonia apar ca două dimensiuni complementare ale aceluiași proces simbolic: dacă prima descrie trecerea de la haos la cosmos, instaurând cadrul ordonat al realității, cea de-a doua integrează ființa umană în această ordine, definindu-i natura, rolul și limitele. În acest context, omul nu este conceput ca o entitate izolată, ci ca o expresie a structurii cosmice, purtând în sine atât materia primordială, cât și amprenta actului creator. La rândul lor, elementele fundamentale — apa, focul, pământul

[33] Ivan Evseev, op.cit., p. 133.
[34] Ivan Evseev, op. cit., p. 14.
[35] *Ibidem*.

și aerul — contribuie la consolidarea acestei viziuni, funcționând ca principii simbolice care mediază relația dintre creație și existență. Ele exprimă dinamica transformării, ciclicitatea vieții și echilibrul dintre forțele opuse, sugerând că realitatea este rezultatul unei permanente tensiuni între contrarii.

Prin urmare, miturile fenomenologice ale originii nu pot fi reduse la simple explicații arhaice ale lumii, ci trebuie înțelese ca forme complexe de cunoaștere simbolică. Ele oferă modele de interpretare a existenței, în care creația, omul și cosmosul sunt integrate într-un sistem coerent, animat de semnificații profunde. În această perspectivă, mitul devine un instrument fundamental prin care omul își construiește o înțelegere a propriei condiții și a locului său în univers.

BIBLIOGRAPHY:

1. Boldureanu, Ioan Viorel, *Universul legendei, Eseu despre orizontul mental tradiţional II*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003.
2. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.
3. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Editura Univers, 1978.
4. Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Chişinău, Editura Universitas, 1992.
5. Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.
6. Kernbach, Victor, *Miturile esenţiale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1978.
7. Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.
8. Niculiţă-Voronca, Elena, *Datinile şi credinţele poporului român*, Vol. I, Iaşi, Editura Polirom, 1998.
9. Viciu, Alexiu, *Flori de câmp. Doine, strigături, bocete, balade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.

ATTACHMENT TO BRITISH IDENTITY IN A SELECTION OF GRAHAM SWIFT'S WORKS

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest

Abstract: *The purpose of this paper is to analyse how attachment to British identity is present in a selection of Graham Swift's works, including short stories, novels, and his autobiographical writings. British identity means places, which are described with emotional attachment, such as in his essay Local History and an Interview - Wandsworth, 1851–2005 from the volume Making an Elephant: Writing from Within. There Swift describes both facts and his emotional reaction to places in Wandsworth Common. In the Light of Day, the streets in the London suburbs are described with accurate precision, making readers feel a high sense of familiarity if they knew or visited them after reading the novel. In addition, the image of the detective, George Webb, leads readers to free associations with British culture symbols. Detective stories such as those by Agatha Christie are considered typically British and readers may remember them and make connections with them. In the short story Palace, Swift presents facts and emotional reactions and free associations of the characters to everything related to a building originally belonging to the Victorian Age. The short story Zoo presents readers with the attachment to British identity of a Filipina maid, who works for a British family. A strong attraction to British culture and identity is present in the short story Saving Grace. Practices such as variety shows with magic acts on Brighton Peer in the novel Here We Are are also part of a sense of British identity and culture. The methodological framework is made up of cultural studies, psychology and reader-response criticism.*

Keywords: *free associations, empathy, psychology, history, reader-response criticism*

Graham Swift is a contemporary British novelist, born in 1949. His personal background, just as his works, show a strong attachment to British culture. We can see how this attachment is related to his presenting in both his fictional (novels and short stories) and autobiographical writings (which are present in the volume *Making an Elephant: Writing from Within*, originally published in 2009) by including all possible situations where British identity can be expressed.

According to Baciu (2012), a grid for analysing the particular elements of each and every culture includes the following categories: values, symbols, rituals, traditions, practices, and personalities. This grid is called, according to Baciu, culture identity manifestations. Of these, knowledgeable readers can identify values, symbols, rituals, traditions, practices in Swift's works. In the novel *Here We Are*, readers are introduced to the magic acts at the seaside on Brighton Pier. Swift relies, for exploring specifically British cultural aspects on places, in both his works of fiction and in his autobiographical writings. In each and every story by Swift, readers come across places names which they can further explore if they want to.

These places lead readers to explore England in a way which is much deeper than as simple tourists, visiting the mainstream touristic guides spots. Readers can continue to look these places up, such as the Brighton Pier, and get to read about its entire history. In the novel *Here We Are*, Brighton Pier is the place where Ronnie, a young boy who is fascinated by magic - and who has been taught his first magic tricks by an old man who had taken care of him, together with his wife, during the war – has the opportunity to amaze everyone with his magic acts as the great Pablo, a highly-acclaimed magician. He attaches to magic everything that he is hoping for, and identifies himself with his profession. Such a story can clearly have a high emotional impact on the readers.

At the same time, the setting where his magic acts take place is that of the seaside, a place where very frequently are associated with changes, with moments of revelation, and overall with significant moments in the characters' lives. Readers who are familiar with Swift's fictional universe may associate the sea with characters such as the young teenage boy in the short story *Learning to Swim*, who, once he manages to learn to swim after the swimming lesson given to him by his father, he chooses to swim away from both his parents. This is a significant moment in his life, since readers witness how his parents do not get very well along, based on the words exchanged between them, and on non-verbal language. In addition, his parents do not even spend time together next to each other: the father spends time in the water teaching his son to swim, and the mother spends her time sunbathing on the beach. Readers witness how each of them tries to draw their son on their side: the father calls the son back to him, after he learns to swim, calling him to swim back to him, while the mother calls her son to her, showing him she has brought ice-creams. Readers infer that the young boy is old enough to be able to become independent and to no longer have to live in this family, witnessing his parents always disputing him while they are in conflict with each other. His action of swimming away can be interpreted as him becoming autonomous and being able to live on his own, as well as him fulfilling his wish to escape this tense family atmosphere. While it may be considered unrealistic that the son manages to escape completely by swimming away from them both, by this literal action – the story ends with his escape, and readers do not know what happened afterwards – the story conveys very well the emotional conflict in this family and in the inner world of the young boy. He may feel tempted to remain, while he may also feel willing to be independent, which readers identify as an emotional conflict specific to someone's teenage years. In *Here We Are*, the main character, Ronnie, is also facing an emotionally tense moment, when he is faced with the fact that Evie, his assistant and fiancee, has decided to marry his friend Jack, instead of him. This is the difficult moment in his life which prompts Ronnie to literally disappear together with disappearing in his last magic act. Readers infer that Ronnie had gone through a difficult moment and emotional conflict. The seaside is associated with moments where characters deal with their psychological dilemmas. This is also visible when Jack Dodds' friends in the novel *Last Orders* go together to Margate, a seaside resort where their friend had enjoyed spending his summer holidays, in order to scatter his ashes off the pier. On their way to Margate, the group of friends have reflected about their relationship with their friend Jack, and when they reach Margate they deal, symbolically, with accepting his loss. The seaside resort of Margate had been associated by Jack with daydreams, as he had promised his wife to get there a small house to live together when they grow old. However, this has never happened. We notice how the seaside can be a familiar setting for readers, since they can think about it as universal, while it can also be identified as being situated in the particularly British places. In this way, the experience of the characters is, to some extent, well-grounded in the specificity of the British culture. Swift allows his readers to get immerse in his fictional universe, while also making them familiar with real British places. Since readers are so much emotionally engaged in his characters' stories, they manage to form an emotional picture of Great Britain, by experiencing nostalgia for all the happenings and psychological dilemmas of the characters associated with those places. Swift helps us build a common fictional universe, formed by real places and fictional characters. He manages to make for us readers a vivid experience of coming across specific British places.

Brighton Pier leads us readers to Brighton Palace Pier, about which we find out that it is a pleasure pier which was opened in 1899. It included a theatre which was destroyed in 1986, which led to the pier becoming an amusement park. The Brighton Palace Pier (2026) tourist information site calls it " one of the UK's most iconic seaside attractions." It was built in Victorian times, just like another place, Crystal Palace, which is mentioned in the short story *Palace*, from the short stories volume *Twelve Post-War Tales*. The short story beings as

follows: "'Crystal Palace'. It had become the name of a loosely defined region of south London and, more officially, of a football team" (Swift 2025: 229). Readers are introduced right away into a particular place and atmosphere. They find out together with the young boy, who at present is an adult, about the Crystal Palace. He remembers how his parents remembered the old Crystal Palace building, built by the Victorians, which had burnt down. The Crystal Palace referred to an area in the London suburbs as well. On this occasion, If readers go through information about the Crystal Palace (The History of London, 2026), they find all the elements in Swift's short story confirmed. It is all just as the narrator tells readers: it was a building created with the occasion of an industrial exhibition by Queen Victoria. After the exhibition, they decided to move it from Hyde Park to an area in South London. On this occasion, readers are introduced to the importance of the Victorian Age in British history:

These Victorians knew how to do things. Look around you, in south London, in the 1950s, and a great deal of what you saw, though the Victorians themselves had disappeared, was still 'Victorian'. Houses, streets. Railway lines, railway bridges, railway tunnels—why should I think of them? The Victorians had built the fabric of the world in which you stood. There it still was, despite two wars, and, whatever you thought of the Victorians—weren't they those pompous, stuffy people who thought that even table legs were rude?—you had to be thankful that they'd built things to last. (Swift 236: 2025)

Places are accompanied by history. In this case, we are speaking about official, public history. Even the date when the Crystal Palace building burnt down is accurate in Swift's short story: November, 1936. At the same time, Swift includes, in this short story, personal history attached to the building burning down: the narrator's parents had both witnessed it burn down. As they tell this story to him as a child, they have different versions. As a child, the narrator had felt that his father told the story as if he was not very much emotionally involved, as if he had not actually been there. His mother tells him the story as if she had been there: she and his father had laughed and decided to get married. The conflicting versions of the story are in line with their conflictual relationship when the narrator was a child. They seemed to disagree focusing on this memory, while not directly discussing what was bothering them. They may have been trying to not argue in front of the boy, yet the conflict was visible.

The theme of history as public and as private, or personal, has been noticed by readers especially with the novel *Waterland*. There, a history teacher talks to his students causes of incidents going a certain way and about consequences, in both types of histories. He tells them about his childhood and teenage years with Mary, at present his wife, in the Fens. The Fens are described as a fairy-tale place. Readers are thus given a specific perspective on a place about which, if they search for information, they find out that it is located in Eastern England. This is a marshy region, lying across found counties: Southern Lincolnshire, a large part of Cambridgeshire, and the Western areas of Norfolk and Suffolk. Swift has managed to share with his readers a strong emotional impact associated with this place. We may think about environmental psychology, and how we always have an emotional reaction to our surroundings. Expressing this emotional reaction to the Fens in his novel contributes to the realism of the experience and to bringing the Fens to life. In everyday life, we have such types of perspectives on certain places, especially if we were children or very young when we lived there or saw those places.

In an interview with Graham Swift, Craps (2009: 651) has specifically noticed and mentioned the following: "It has often been noted that your novels have a great sense of place. Rather than being a merely accidental backdrop, the setting has a crucial role in your writing, as it actively interferes with the human drama played out in it." These observations confirm everything that has been previously presented in this paper. Craps (2009: 651) continues by bringing in some examples of works where Swift uses a particular type of settings, "suburban

or provincial English settings": "Many of your novels are set in specific South London suburbs—Clapham in *Shuttlecock*, Lewisham and Greenwich in *Waterland*, Bermondsey in *Last Orders*, Chislehurst and Wimbledon in *The Light of Day*, and Putney in *Tomorrow*—or in quiet provincial backwaters like the East Anglian Fens in *Waterland* and the West Country in *Ever After*." Swift (in Craps 2009: 651) explains that he calls this "localness." The "localness" (Swift, in Craps, 2009: 651) is present in the very setting of this interview: "This interview was conducted in the dining room of a beautiful and delicately restored Victorian pub in the South London suburb of Wandsworth, near where the author lives, on January 31, 2008" (Craps 2009: 638). Readers can get into the atmosphere of the local settings by reading this interview. Craps (2009) introduces readers to the particular features of Swift's works, presenting him in a setting familiar to them from his works. Pubs have become familiar settings to knowledgeable readers, and they may recall them from the novel *Last Orders*, where Jack's friends gather to discuss their memories about him, as well as from the short story *Chocolate*, from the short stories volume *Twelve Post-War Tales*, where the main character is in such a pub with people he knows and where he tells a story about how he had met once a girl who had worked for a chocolate company, and who was very sweet and nice to him. Readers draw parallels with the discussions that happen in pubs in Swift's fictional world, and which are on very relaxed and friendly terms. This causes them to expect a conversation in a usual, friendly style in this interview.

In *I Do Like to be Beside the Seaside, Nice, 1997*, from the volume *Making an Elephant: Writing from Within*, which is a collection of autobiographical writings, Swift (2018: 199) mentions that the following about local settings and how he can personally relate to them: "*The Light of Day* is arguably an even more local novel for me than *Last Orders*. It's set in Wimbledon, just one postcode away from my own patch of London, and as settings go it could hardly seem more unthreateningly normal." Malcolm (2003: 198) has also noted that "place setting in *The Light of Day* is local, […] and rendered with a particular kind of meticulous, material observation." George Webb, who is a detective, presents readers with a very clear picture of the streets in London, as he walks through them, e.g. as he goes to Beecham Close, which is the street where his client Sarah Nash had lived: "From Wimbledon's lower end (my end) to the snooty Village on the hill. Past Worple Road. Then at Woodside I turn right, and then left into St. Mary's Road" (Swift 2012: 25). Malcolm (2003: 197) mentions the high accuracy of the directions: "One can follow most of this route in a London A–Z (Beecham Close is fictional; the other streets are not)." Malcolm (2003: 197) also draws our attention to the fact that "George supplies a specific kind of local detail to his settings, e.g. "I turn into the cemetery [...] "It's past an Asda superstore" (Swift 2012: 71). While everything seems very down-to-earth in the novel the *Light of Day*, readers will also deal with more uncomfortable parts of the fictional universe, as Swift (2018: 199) warns them: " But the novel deals with some radically dislodged worlds—the world of prison, for example, and of refugees." This is a big contrast: the story deals with a murder, as Sarah, his client, stabs her husband during the dinner she had prepared for him after she made sure that he parted with Croatian refugee Kristina Lazic, with whom he had had an affair. She does this since she becomes aware that nothing would be the same between them after his affair. Readers may notice here intertextual references to the strongly British symbol of the detective, who is highly rational and treats crimes in a rational way. They may think of Agatha Christie's novels. However, the murderer is already known, together with the motif of the crime. This intertextual reference implied by the readers makes them find themselves in a familiar British story.

In the essay titled *Local History and an Interview - Wandsworth, 1851–2005* from the volume *Making an Elephant: Writing from Within*, readers can get very much in touch with Swift's personal preferences for the local settings. He writes about Wandsworth Common, where he lives. The essay feels for knowledgeable readers like being part of the stories they

had read in his works of fiction. He makes both a historical overview of the Wandsworth Common and a personal account of it. He mentions how Wandsworth Prison was used as a hospital during the First World War, as well as how the history of the Common is intertwined with contact with famous British personalities, such as Oscar Wilde who has written about his time in Wandsworth Prison, and Thomas Hardy who had written the novel The *Return of the Native* just as he moved to Wandsworth. Swift also mentions that he likes Wandworth Common because it is situated on a river, the Wandle. He also mentions particularly British hobbies he had when he was a schoolboy: playing cricket and football in Wandle Park.

Even characters whose parents or grandparents were not part of the natives of Great Britain feel a strong attachment to England and to British culture. We see these aspects dealt with in two short stories: *Saving Grace* from the short stories volume *England* and *Zoo* from the volume *Twelve Post-War Tales*. Readers can understand that British culture is highly appealing no matter which are the cultural and national origins of the characters in Swift's fictional universe.

The short story *Saving Grace* begins as follows: "Dr Shah had never ceased to tell the story. 'I'm as British as you are,' he might begin. 'I was born in Battersea.' Or, more challengingly: 'My mother is as white as you. You don't believe me?'" (Swift 2014: 68). This very first introduction is enough for readers to understand what this statement is about. They notice that the name Dr Shah is that of a foreigner. Yet, they understand that he feels at home in British society and that he is attached to the British culture since he was born in England, which implies that he has lived here all his life. His father was from India, which was back then a colony of the British Empire, and he too was strongly attached to British culture. His father fought for Great Britain during the war, he had his leg saved by an Indian doctor, he was cared for by a British nurse with who he fell in love and he remained in England. Dr Shah, unlike his father, managed to start a career in the medical field, as a cardiologist, since times changed and he was accepted into British society.

In the short story *Zoo*, readers witness the thoughts and feelings about British culture and belonging to British society of a Filipina maid. Her grandparents were from the Philippines, while her parents are English. She considers herself as belonging to this culture and society, since she was born and has lived here, just like Dr Shah: "I'm just the maid—the 'Filipina maid'. But I'm English, like my parents. I can't help it if I have some of my grandparents' looks" (Swift 2025: 101). She underlines that she is English, just like Dr Shah underlines that he is British. Further on, she mentions the following, showing her strong association and her strong identification with a profession which is typically British, that of a maid: "And I'm not any ordinary sort of maid. I've been the maid at Number 8 for most of ten years. They call it sometimes 'Number 8', sometimes 'The Crescent'. It's just one of their places for staff above a certain level" (Swift 2025: 101). She also situates herself in a certain place, that of a street address in London. She also feels much more than a maid, as she has a particularly strong emotional connection and relationship with the family living there. She is also spending time as a nanny with the son of this family and he is particularly fond of her. She feels that she belongs to this place, just like Dr Shah does.

The issues of nationalism and multiculturalism (Asari et al, 2008) are issues are present in both society and in the dilemmas of the characters Dr Shah and the Filipina maid. Asari et al (2008, 25) believe that the solution to the conflict between nationalism and multiculturalism is "focusing on political signifiers and values capable of serving as unifying principles that can be assimilated and adopted by the broadest possible range of citizens." Swift shows through his characters Dr Shah and the Filipina maid how they resonate with British culture values and how they are integrated as British citizens into the British society. Their strong attachment to British culture suggests that they are truly British citizens, in spite of their origins. Personality, as Baciu (2012) argues, is formed by a multitude of factors and influence: it is formed by our

native culture, by other cultures we come into contact with, as well as by various experiences. Identity can be seen in the case of the characters Dr Shah and the Filipina maid as built based on the strong influence of British culture on their personalities, as well as based with the way in which they resonate with this culture. Identity depends on the way we view ourselves (Maylor, 2010).

Gledic (2016, 320) mentions that "It is *Waterland* that perhaps best introduces the topics Swift most frequently deals with – the meaning of history, man's place in history and the role of history and legacy in the lives of the most ordinary of people." We see these topics continued and further developed as they are applied to the characters of Dr Shah and the Filipina maid in their dilemmas and reflections about their personal and especially cultural identity. India and the Philippines are both former British colonies, and this means that both characters have some connections with British culture. As we have seen in the short story *Saving Grace*, British culture was very much present in the world of Dr Shah's father in India.

The strong emotional attachment to British culture is suggested through places in England and to the characters' emotional reactions and connections to them. Swift manages to attract readers into the same mindset. The value that is present throughout his work is repsect for the British culture, British society and everything that is British. Since readers react both emotionally to the text they read and by relying on their backgroound knowledge related to the text they read, the reader-response approach has been used (Mart 2011) in order to gain deeper insight into the presence of British culture in Swift's work. Readers rely on free associations (Freud, 2016) when they make connections between places and aspects related to British culture in Swift's works, as well as with particular British symbols, such as the detective. Some readers may also be foreigners and feel a strong attachment to British culture, as they admire it and as they are interested in it, e.g. as students of English as a foreign language. They may sympathize with characters having a foreign origin in their attachment to British culture.

Throughout all his works, Swift puts into practice a type of history lesson where places are also present, similarly to the one held by Tom Crick to his pupils. This helps readers picture all places, practices, and symbols belonging to British culture as very vivid and relatable. Swift presents readers with both traditional and multicultural Great Britain. However, the places seem to symbolize and transmit British culture values and attachment to British culture even to characters who are of mixed background.

BIBLIOGRAPHY:

1. Asari, E. M., Halikiopoulou, D., & Mock, S. (2008). British national identity and the dilemmas of multiculturalism. Nationalism and Ethnic Politics, 14(1), 1-28.
2. Baciu, S. (2012). Culture: an Awareness-Raising Approach. Cavallioti Publishing House.
3. Brighton Palace Pier. (2026). https://www.brightonpier.co.uk/press/
4. Craps, S. (2009). An Interview with Graham Swift. Contemporary Literature, 50(4), 637-661.
5. Freud, S. (2016). Introductory lectures on psycho-analysis. In *Myths and mythologies* (pp. 158-166). Routledge.
6. Gledić, B. (2016). Transformation of Britishness–Graham Swift as a postcolonial storyteller. Belgrade English Language and Literature Studies, 8(1), 319-330.
7. Malcolm, D. (2003). *Understanding Graham Swift*. Univ of South Carolina Press.
8. Mart, C. T. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. The New Educational Review, 56, 78-87.
9. Maylor, U. (2010). Notions of diversity, British identities and citizenship belonging. Race Ethnicity and Education, 13(2), 233-252.
10. Swift, G. (2010). *Learning to swim and other stories*. Pan Macmillan.
11. Swift, G. (2012). The light of day. Vintage Canada.
12. Swift, G. (2012). *Last Orders: Picador Classic* (Vol. 69). Pan Macmillan.
13. Swift, G. (2014). England and other stories. Simon and Schuster.
14. Swift, G. (2018). Making an Elephant. Simon and Schuster.
15. Swift, G. (2019). *Waterland*. Simon and Schuster.
16. Swift, G. (2020). Here we are. Random House Canada.
17. Swift, G. (2025). Twelves Post-War Tales. Knopf.
18. The History of London. (2026) The Great Exhibition and the Crystal Palace/ https://www.thehistoryoflondon.co.uk/the-great-exhibition-and-the-crystal-palace/

FAIRY-TALES AND MAGIC AS A FRAMEWORK FOR THE NOVELS *MOTHERING SUNDAY* AND *HERE WE ARE* BY GRAHAM SWIFT

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest

Abstract: *The purpose of this paper is to analyse the way in which magic and fairytales offer a framework of interpretation for the main characters' experiences in the novels Mothering Sunday and Here We Are by Graham Swift. Both characters in both novels rely on these frameworks to view, understand and explain the world and the incidents in their lives. The maid in Mothering Sunday repeats the phrase Once Upon a Time throughout her story, as she goes through her memories. She is an orphan brought up in a home of an aristocratic family where she is nicely treated and where she has a romantic relationship with the family's son Paul. Ronnie in Here We Are spends a time he associates with magic and, by extension, fairy-tales, with an elderly couple whom he sees as his parents. The elderly man teaches him magic tricks, which Ronnie continues to practice as his job. Fairy-tales and magic acts work as means of emotional comfort for both characters. Fairy-tales and magic contrast with the difficulties they are faced with in life and exist side-by-side. The methodological framework is made up of psychoanalysis, psychology, and reader-response criticism.*

Keywords: *free associations, empathy, psychology, history, reader-response criticism*

According to a psychoanalytic perspective, fantasy and reality are part of each our everyday life (Freud 1908). We often come into contact with a fantasy world throughout the day: we may daydream about anything that preoccupies us, we dream at night, we read fiction, we watch a film, etc. Even the simple and common act of anticipating what could go wrong or what could happen if we took a certain course of action makes us use our imagination. As we plan a trip, we imagine what we could do, where we could go, and what we need in case we run into a problem. Even considering that we may come across problems and what these problems could be are the result of our imagination. In such cases, we see that a certain degree of imagination is necessary even in the case of the most down-to-earth persons.

Psychoanalysis also holds that each and every person is unique and that they react in their own particular ways to certain experiences, that they think in a certain way about life, that they use particular perspectives to think and talk about life and the surrounding world. For psychoanalysis, we cannot use established patterns to treat patients or to give them advice. The same advice does not hold for each and every person. As an example, in the case of the characters in the novels *Mothering Sunday* and *Here We Are* by Graham Swift, we see experience which can be disturbing for someone. However, the characters manage to cope with them. As an example, the maid in *Mothering Sunday* is an orphan. She has no idea who her parents are. She is taken into the care of a British aristocratic family and lives at their mansion, where she grows up, works as a maid, starts a romantic relationship with Paul – first because asks her to and pays her, and afterwards continuing because they genuinely start caring about each other. Paul dies on his way to his fiancée, a rich young lady. Their marriage had been arranged by their families and readers are given to understand, indirectly, that Paul did not care for her and may have deliberately caused the car crash. These losses are considered traumatic experiences from a psychological point of view and can damage a person. However, Jane becomes a successful novelist and also gets married.

Readers who are knowledgeable in psychoanalysis can think about the benefic role of fiction, of creativity, of sublimation, as well as of daydreaming as a means of finding comfort. Daydreaming becomes a means of compensation for what is missing in real life for a person.

Dreams have the function of balancing the psyche, in order to allow the person dreaming to find what he is missing from his life. As an example (based on the online course by AROPA – the Romanian Association for the Promotion of Psychoanalysis), someone may dream about playing the guitar. After going through the process of free association, he may discover, after self-analysis or after analysis assisted by a psychoanalyst, that he has neglected his artistic side and preoccupations, leading a life that was too much based on reason. The former maid echoes this process, compensating for the loss of Paul in her life as she writes her novels based on her life experiences. She never tells her husband about her source of inspiration. Readers also notice that she gives artistic form to her daydreams, as she turns her experience and feelings into novels. In addition, she uses sublimation, as she turns her wishes and neurosis into a socially acceptable form. Readers notice that she protects her husband from suffering, by not telling him that she still remembers and loves Paul. Instead, she focuses her energy into her stories. What is more, stories can serve as a means of fulfilling wishes, just like dreams according to Freud (1999). We can see stories like daydreams. However, usually, dreams represent the fulfilment of wishes under disguised forms, which need to be deciphered through dream analysis. This happens due to censorship, as it is difficult from a moral point of view for the dreamer to accept that they wish for certain matters. It is only in exceptional cases, such as in the dreams of very young children - who are not aware of what is or should be moral or not, that wishes are literally fulfilled – or in the case of some adults' dreams where the wish is very intense.

Readers also notice that the maid's being an orphan in the house of the aristocratic family does not mean that she feels left out or ill-treated. She is even allowed to spend *Mother's Day* at the estate, and is allowed to borrow a book to read during that day. In the novel *Here We Are*, Ronnie's parents separate, and he remains with his mother. He misses his father and would like to see him more often and spend more time with him. During the war – which is expected to be a traumatic event in the life of someone, next to having their parents separated while they are children – Ronnie lives very happy moments in his life: he is sent by his mother in an area safe from war, and left in the care of an elderly couple. Ronnie sees them as his parents – as his parents should be, in his opinion and according to his wishes. They are not only nice and warm towards him, but they also get along very well with each other, in contrast with his real parents. The elderly man teaches him magic tricks, which impress Ronnie so much that he becomes a magician. Magic becomes a constant part of his life. He uses magic as a means of coping with reality and as a means to build up his personal and professional identity. Readers understand how much magic is close to daydreaming and to fantasizing about various aspects, as well as a means to fulfill wishes. With the elderly couple, Ronnie lives in a fantasy world, which helps him cope emotionally with everything that has happened with his parents – their conflicts and their separation. Magic becomes a way for Ronnie to achieve emotional balance, to have a profession while also doing what he helps him cope with reality.

Based on a reader-response approach, which claims that readers react emotionally to a text they read, while they also rely on their background knowledge to understand and interpret it (Mart 2019), readers draw connections with psychoanalytic perspectives and with other similar situations where fairy-tales and magic are present in Graham Swift's fictional universe. Knowledgeable readers may think about the novel *Waterland*, where the Fens, during the childhood and teenage years of Mary and Tom, are portrayed as a fairy-tales place, where magic is present everywhere, and where the other characters seem to be characters from fairy-tales, some of them having magic powers. In addition, stories are infused with magic. Fairy-tales can create a more interesting perspective on everyday life, as we see in the novel *Waterland*. Kucala (2021: 65) notes that "Tom’s father imaginatively refashioned the flat landscape of the Fens by representing it to his sons as 'a fairy-tale place' (Swift 2019: 1)." Tom Crick, the narrator, remembers the following: "my father, who was a superstitious man, liked

to do things in such a way as would make them seem magical and occult. So he would always set his eel traps at night. Not because eel traps cannot be set by day, but because the mystery of darkness appealed to him" (Swift 2019: 1). The process of storytelling is present as something having to do with magic, as we understand from Swift's (2018: 14) view:

After well over three decades of being a writer of fiction, I still believe that fiction—storytelling—is a magical thing. Why else do we still talk about being under a story's 'spell'? However we may analyse or try to explain it, the power of a good story is a primitive, irreducible mystery that answers to some need deep in human nature.

This is how the fantasy worlds draw us into them. However, readers may consider that empathy and sympathy for the characters can explain to some extent why we enjoy certain stories and why we accept certain less believable elements in them as real or as possible to happen, through suspension of disbelief.

We notice that, in Swift's works, fantasy and daydreaming, visible in the fairy-tales and magic present in *Waterland*, *Mothering Sunday*, and *Here We Are*, do not mean living in a world that is completely perfect. In *Waterland*, the association between the Fens and fairy-tales means a time of magic and happiness during the characters' childhood only. As Mary goes in her teenage years through abortion performed like a magic ritual by a lady from the Fens, the happiness and the idea that the world is a fairy-tale seems to end. Consequences of this act follow in her adulthood, when she and Tom are not able to have a child. In Mothering Sunday, the fairy-tale coexists with a down-to-earth reality. Paul's death disrupts the moments of happiness and safety for the maid. At the same time, it is also through stories that she continues to live as a successful writer, and while she is aware of Paul's loss throughout her life. In *Here We Are*, the world of magic keeps Ronnie company throughout his life. He builds a world of magic for the romantic relationship between him and his assistant Evie. They are a couple in the magic act, just as they are a couple in real life. When Evie leaves him to marry Jack, and they break off their engagement, during his last show, Ronnie does a disappearance act on stage, which is extended to everyday life. Nobody knows what happened to him. Readers understand that his world of magic was disrupted by Evie's leaving him.

Swift (2018: 14-15) confirms these observations, as he mentions that fiction – which readers know is the result of fantasies and daydreaming, and has similar functions of bringing comfort through a sense of escape from reality – has an unexpected function. Fiction, as unexpected and as strange it may sound, brings us down to earth:

For writer and reader, fiction should always have that flicker of the magical, but it also does something that's completely the opposite. Repeatedly, fiction tries to embrace, to capture, to confront—often grimly and unflinchingly—the real. This is one of its supreme functions too: to bring us down to earth. No better vehicle for this descending journey has been found than the novel. Indeed, from Don Quixote to Madame Bovary and onwards, fiction has been centrally concerned with the demolition of magic and dreams; with the way in which our airy notions come up against the hard facts or downright banality of experience. This is entirely healthy: fiction as a corrective to our evasions of an uncompromisingly concrete world. (Swift 2018: 14-15)

Indeed, the contrast between the world that the characters build through the frameworks of fairy-tales and magic, the worlds where they experience happiness, disappear at some point as reality breaks in. This comes as a shock. We see this effect in *Waterland*, with the consequences of Mary's abortion, in *Mothering Sunday*, with Paul's death, and in *Here We Are*, with Evie's leaving Ronnie. In *Mothering Sunday*, fiction writing and daydreaming continues to be a preoccupation of the former maid, and a means of comfort. Looking back on the story of her life, she uses the words "Once upon a time" (Swift 2016: 8) not just in the beginning,

but throughout it. These words can be found in total six times throughout the novel *Mothering Sunday*, as the former maid narrates the story. The story is actually told from a selective omniscient point of view. However, readers feel that they hear the former maid directly telling them her story, with no omniscient narrator involved. The omniscient narrator, in fact, seems to overlap with the former maid.

The story told by the former maid in *Mothering Sunday* begins as follows:

Once upon a time, before the boys were killed and when there were more horses than cars, before the male servants disappeared and they made do, at Upleigh and at Beechwood, with just a cook and a maid, the Sheringhams had owned not just four horses in their own stable, but what might be called a 'real horse', a racehorse, a thoroughbred. (Swift 2016: 8)

Readers are introduced into the time of her memories. The past can feel, in many ways, like a story, or like a fairy-tale, since the person telling the story remembers everything with a feeling of nostalgia. In addition, the past can feel like a fairy-tale, since it is long gone. It has happened so far away in the past, that it feels that it happened "Once upon a time." In addition, the detail that follows "Once upon a time" (Swift 2016: 8), which is "before the boys were killed" (Swift 2016: 8), suggests that the storyteller tells us about a time when everything was stable and going well. It was a time before the war, which had as consequences many young men killed. Many rich family lost part of their wealth next to losing their sons.

The former maid associates the following "Once upon a time" with a precise date: "March 30th 1924. Once upon a time. The shadows from the latticework in the window slipped over him like foliage" (Swift 2016: 9). This is the time of a scene when she is together with Paul during a moment of their romantic relationship. Readers understand that it feels like a fairy-tale since it was a happy time in her life.

Another instance of "Once upon a time" is related to her starting work as a maid: "Once upon a time... Once upon a time she'd arrived, the new maid, Jane Fairchild, at Beechwood just after a great gust of devastation. The family, like many others, had been whittled down, along with the household budget and the servants. Now, there was only a cook and a maid" (Swift 2016: 16). The atmosphere of the fairy-tale does not mean that everything is, necessarily, going on perfectly. At first sight, the devastation of the war seems to contradict the fairy-tale atmosphere suggested by "Once upon a time." However, readers may reflect that, after all, fairy-tales also include plenty of obstacles for the hero, and plenty of problems and trouble. They are about the struggle between good and evil. They are also about characters facing difficulties. In addition, some fairy-tales can start with a disruption in the usual course of life, e.g. an evil character steals the moon, the son, or a king and queen cannot have children. Fairy-tales are not just about positive happenings, even if we refer, in everyday speech, to living a fairy-tale life which means living a perfect life. We also refer to someone living in a fairy-tale meaning that the respective person created for him or herself a perfect, idealized version of reality. The positive parts are, thus, just one side of the story when it comes to fairy-tales.

From this perspective, we see, in the novel *Waterland*, how Mary's inability to have a child after the abortion in the Fens could be itself part of the problems encountered in fairy-tales, especially since it is a frequently found situation, where a woman wishes to have a child. However, in fairy-tales, solutions are found to this problem. In *Waterland*, there are no solutions for Mary.

In the novel *Here We Are*, Ronnie is told by the man teaching him magic and who is like a father to him that magic does not solve everything:

Even the availability of magic, it seemed, could not solve everything. It could bring about extraordinary transformations, but not alter the fundamentals of life. It was a lesson a budding magician would be wise to heed. Perhaps Mr Lawrence had tried to instil it. Or perhaps he was too

afraid himself of waking up from this dream of having a child—a protégé, a pupil. Or of dashing Ronnie's own fledgling ambitions. (Swift 2020: 34-35)

Indeed, readers see how this lesson can apply as a fact to Ronnie, who cannot solve the issue of losing Evie, the woman he loves, as well as to the maid in Mothering Sunday, who cannot solve the issue of losing Paul, the man she loves. However, magic – which is also present in fairy-tales – can change, in certain situations at least, the lives of the characters. The change can be related to emotional comfort and compensation for what they feel is missing from their lives.

Readers notice how the words "Once upon a time" in the novel *Mothering Sunday* function to prompt the former maid to start her free associations (Freud 2016). The words "Once upon a time" form the nucleus of free associations, from which the story unfolds. There are key moments in her life associated with the idea of a fairy-tale, as well as in the lives of the wealthy family where she works as a maid. She sees life like in a fairy-tale with what was good and what was less good, even tragic, and readers understand that this is, after all, the course of any fairy-tale. For Ronnie, whose story is told from a selective omniscient perspective, magic seems to be the nucleus of free associations. He goes as far as applying magic as a perspective from which he views his life and the entire world, with all its happenings. Magic is what makes his life meaningful. We search for a meaning in life which can be a profession or a preoccupation, and for Ronnie magic is both. The former maid in *Mothering Sunday* becomes a storyteller, which is why she tells even the story of her life starting with "Once upon a time." She thinks about her personal life in terms of a story or of a fairy-tale, which may be so not just due to her old age at the present moment, or due to her personal nostalgia about her memories, but also because the British aristocracy, their mansions, their maids, their butlers and other servants can be, as she is telling the story of her life, just belonging to the past, to British history. They are part of another world, which could be considered that of a fairy-tale. History retains an aura of magic and fairy-tale atmosphere, as we imagine and reimagine it. As readers go through Swift's novels, they feel in a way that they are like in a fairy-tale, based on the way in which he presents, in most of them, the British world as it was, traditionally, in the past, before the British aristocracy disappeared, in the case of the novel *Mothering Sunday*, and before the presence of people belonging to the former colonies became British citizens or were born in Great Britain while having parents or grandparents originating from other countries and cultures. The past feels like a fairy-tale since it is no longer there. It may even feel like it was all an illusion.

Discussing the framework through which characters view their experiences in Swift's works, based on fairy-tales and magic, are important due to the acknowledged role of the importance of fairy-tales by curriculum developers, who believe that they have a role in "supporting children's social and emotional development," as well as in helping them to "collectively develop emotion regulation, where the unity of emotions and cognition are foregrounded during the telling, retelling, and role-playing of fairytales" (Fleer & Hammer 2013: 240). These functions of the fairy-tales come next to those of their role to preserve wisdom from the older generation, to transmit traditions, values, and symbols, as well as myths, and to bring emotional comfort. In addition, fairy-tales can be used as a means of therapy, which tie them to their role of bringing emotional comfort and to serve as a means of compensation for what is missing in our lives. Fairy-tales are used in adult group therapy (Brown 2008: 87-96). We can consider that fairy-tales can be used to bring about a variety of issues into discussion, which are issues preoccupying a person, just as we have seen in the case of Swift's characters.

BIBLIOGRAPHY:

1. AROPA. (2026). The Romanian Association for Psychoanalysis Promotion. https://aropa.freudfile.org/
2. Brown, N. W. (2008). The therapeutic use of fairy tales with adults in group therapy. Journal of Creativity in Mental Health, 2(4), 87-96.
3. Fleer, M., & Hammer, M. (2013). Emotions in imaginative situations: The valued place of fairytales for supporting emotion regulation. Mind, Culture, and Activity, 20(3), 240-259.
4. Freud, S. (1908). Creative writers and day-dreaming. SE, 9(1959), 143-153.
5. Freud, S. (2016). Introductory lectures on psycho-analysis. In *Myths and mythologies* (pp. 158-166). Routledge.
6. Freud, S., & Brill, A. A. (1999). *The interpretation of dreams* (Vol. 4, p. 1900). Oxford: Oxford University Press.
7. Kucala, B. (2021). The Magical and the Mundane in Graham Swift's Here We Are. New Horizons in English Studies no. 6. DOI: 10.17951/nh.2021.63-78
8. Mart, C. T. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. The New Educational Review, 56, 78-87.
9. Swift, G. (2016). Mothering Sunday: a romance. Vintage.
10. Swift, G. (2018). Making an Elephant. Simon and Schuster.
11. Swift, G. (2019). *Waterland*. Simon and Schuster.
12. Swift, G. (2020). Here We Are. Random House Canada.

THE SCIENCE OF THE MIND: BETWEEN AUTOMATISM, DREAMS, AND THE UNCONSCIOUS AMONG THE FRENCH SURREALISTS

Simona Şuta
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: *This article explores the concept of the "science of the mind" at the intersection of literature and scientific inquiry in French Surrealism. It focuses on key figures such as André Breton, René Char, and Saint-John Perse, examining their use of automatism, dreams, and the unconscious. The study highlights how Surrealist writing techniques aim to bypass rational control and reveal deeper mental processes. It also considers the influence of emerging psychological theories on literary creation. Ultimately, the article argues that Surrealism blurs the boundary between poetic expression and a form of experimental exploration of the mind.*

Keywords: *automatism, unconscious, dream, surrealism, experimental writing.*

Le surréalisme constitue l'un des mouvements les plus complexes et les plus révolutionnaires du XXe siècle, non seulement sur le plan esthétique, mais également sur le plan philosophique et psychologique. Né dans le contexte de crise intellectuelle et morale qui suit la Premiere Guerre mondiale, il remet profondément en question les fondements de la rationalité occidentale et propose une nouvelle manière de concevoir l'esprit humain. Refusant les limites imposées par la logique, la morale et les conventions sociales, les surréalistes cherchent à accéder à une réalité plus profonde, située au-delà de la conscience rationnelle.

Dans cette perspective, l'automatisme, le rêve et l'inconscient deviennent les instruments privilégiés d'une exploration intérieure destinée à révéler le « fonctionnement réel de la pensée », selon la célèbre définition donnée par André Breton dans le Manifeste du surréalisme (Breton, André, Manifeste du surréalisme, Éditions du Sagittaire, 1924, p. 37). L'écriture automatique, les expériences liées aux états modifiés de conscience, ainsi que l'intérêt pour les théories psychanalytiques de Sigmund Freud témoignent de cette volonté de transformer la littérature en un véritable laboratoire de l'esprit.

Le présent article se propose d'analyser la manière dont André Breton, Louis Aragon et Robert Desnos élaborent une véritable « science de l'esprit » fondée sur l'exploration de l'inconscient. Il s'agira d'étudier comment ces auteurs utilisent l'automatisme psychique, le rêve et les états de conscience altérés afin de dépasser les frontières traditionnelles de la pensée rationnelle et de redéfinir les rapports entre création littéraire, expérience intérieure et connaissance.

À travers l'analyse des textes théoriques et poétiques de ces trois écrivains, cette étude montrera que le surréalisme ne peut être réduit à une simple esthétique de l'irrationnel. Il apparaît plutôt comme une tentative ambitieuse de refondation des modes de connaissance, où la subjectivité, le désir et l'expérience psychique deviennent des voies légitimes d'accès au réel.

Le surréalisme ne peut être compris uniquement comme un mouvement littéraire ou artistique. Il constitue une véritable rupture épistémologique dans l'histoire de la pensée occidentale. Né dans un contexte de désillusion profonde après la Premiere Guerre mondiale, il s'inscrit dans une crise globale de la rationalité, où les fondements mêmes du savoir scientifique, moral et philosophique sont remis en question. Dans ce contexte, André Breton propose une redéfinition radicale de l'activité mentale. Il ne s'agit plus de penser contre

l'irrationnel, mais à partir de lui. Le célèbre passage du Manifeste du surréalisme définit cette orientation :

« Automatisme psychique pur […] dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison » (Breton, André, Manifeste du surréalisme, Éditions du Sagittaire, 1924, p. 37)

Ce passage est fondamental : il ne s'agit pas seulement d'une esthétique, mais d'une méthode d'investigation de l'esprit. Ainsi, le surréalisme se situe à la frontière de plusieurs domaines : la littérature (forme d'expression), la psychanalyse (modèle théorique), la philosophie (question du sujet) et même une proto-science de la cognition

L'objectif de cet article est de démontrer que le surréalisme construit une véritable « science de l'esprit » alternative, reposant sur trois axes fondamentaux : l'automatisme comme méthode expérimentale, le rêve comme espace cognitif et l'inconscient comme structure ontologique.

L'automatisme surréaliste constitue une attaque directe contre la tradition philosophique occidentale, en particulier contre l'héritage de René Descartes. Le cogito cartésien repose sur une idée fondamentale : la pensée est transparente à elle-même. Or, le surréalisme affirme exactement l'inverse : la pensée est obscure, fragmentée, traversée par des forces inconnues. Breton écrit :

« Il existe un point de l'esprit d'où la vie et la mort […] cessent d'être perçus contradictoirement » (Breton, André, Second Manifeste du surréalisme, Kra, 1930, p. 15)

Ce passage montre que le surréalisme ne cherche pas seulement à explorer la pensée, mais à dépasser les oppositions logiques elles-mêmes. L'écriture automatique est souvent mal comprise comme une simple improvisation. En réalité, elle obéit à un protocole précis.

Dans Les Champs Magnétiques, Breton et Philippe Soupault décrivent leur méthode :

« Écrire vite, sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir. » (Soupault, Phillippe &Breton, André, Les Champs Magnétiques, Paris, Au Sans Pareil, 1920, p. 15) Ce protocole implique plusieurs dimensions scientifiques : la première, la suspension du contrôle où le sujet doit neutraliser : la logique, la morale, la cohérence narrative. La seconde se concentre sur l'accès aux associations spontanées. On observe ici un parallèle direct avec la psychanalyse de Sigmund Freud :

« L'association libre permet d'accéder aux contenus refoulés.» (Freud, Sigmund, Introduction à la psychanalyse, Payot, 1917, p. 112)

La troisième vise la production brute de données mentales. L'écriture devient une collecte de données psychiques. Et c'est ici que le problème apparaît: contrairement à la science il n'y a pas de reproductibilité, pas de vérification externe, pas de méthode comparative. Jean Paulhan critique fortement cette illusion :

« L'automatisme n'échappe jamais aux conventions du langage » (Paulhan, Jean, Les Fleurs de Tarbes, Gallimard, 1941, p. 89)

Autrement dit, même dans l'automatisme, le langage pense à notre place. Mais les surréalistes croient atteindre une pensée « pure ». Cette idée est tout de même problématique car, le langage est structure, la culture influence les associations, l'inconscient lui-même est symbolique. Comme le souligne Jacques Lacan : « L'inconscient est structuré comme un langage. » (Lacan, Jacques, Écrits, Seuil, 1966, p. 495). Donc, même l'automatisme est déjà organisé.

Pour les surréalistes, le rêve n'est pas un simple phénomène passif. Il constitue un mode de pensée autonome, et Breton affirme :

« Je crois à la résolution future du rêve et de la réalité » (Breton, André, Manifeste, 1924, p. 24)

Cette phrase est révolutionnaire, car elle propose une fusion des états de conscience. Quand même, Freud écrit :

« Le rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient » (Freud, Sigmund, L'Interprétation des rêves, PUF, 1900, p. 608)

Mais différence clé c'est que Freud interprète et analyse le rêve, les surréalistes vivre le rêve et l'expérimentent.

Le surréalisme transforme une théorie en pratique. Ainsi, le rêve permet la condensation, le déplacement et la symbolisation par des mécanismes qui produisent une logique non linéaire. Quand Louis Aragon écrit :

« Le rêve introduit dans la réalité une faille decisive. » (Aragon, Louis, Le Paysan de Paris, 1926, p. 78)

Robert Desnos fait une expérience extreme et il va plus loin : « Je parle en dormant. » (Desnos, Robert, Corps et biens, Gallimard, 1930, p. 52). Il pratique : l'hypnose, l'écriture en transe, la parole automatique. Chez lui, le rêve devient expérience directe de l'inconscient.

Au sein du mouvement surréaliste, Robert Desnos occupe une position à part. Contrairement à André Breton, qui théorise le surréalisme, Desnos l'expérimente dans sa forme la plus radicale. Il est considéré par ses contemporains comme celui qui est allé le plus loin dans l'exploration de l'inconscient. Breton lui-même reconnaît : « Desnos parle surréaliste à volonté.» (Breton, André, Manifeste du surréalisme, Éditions du Sagittaire, 1924, p. 45) Cette reconnaissance est essentielle : Desnos n'est pas seulement un participant, il est une preuve vivante du projet surréaliste.

La spécificité de Desnos réside dans sa capacité à entrer volontairement dans des états proches du sommeil hypnotique. Durant les séances surréalistes, il produit des discours automatiques en état de transe : « Je dors, mais je parle. » (Desnos, Robert, Corps et biens, Gallimard, 1930, p. 52) Ce phénomène est fondamental pour plusieurs raisons. Premièrement, à cause de la suspension du sujet conscient car, contrairement à l'écriture automatique classique, Desnos ne simule pas la perte de contrôle — il l'expérimente réellement. Deuxièmement, à cause de l'accès direct à l'imaginaire, par le langage qui échappe en grande partie à la censure rationnelle. Et, enfin, à cause de la continuité entre rêve et parole. Le rêve n'est plus seulement raconté, il est performé en temps reel.

L'expérience de Desnos permet de tester concrètement les théories de Sigmund Freud. Freud affirme que « Le rêve est une formation de compromise. » (Freud, Sigmund, L'Interprétation des rêves, PUF, 1900, p. 312) Mais chez Desnos il n'y a plus seulement compromise, il y a production spontanée, continue, incontrôlée. Cela pose une question critique: l'inconscient est-il interprétable… ou directement exprimable?

Le discours de Desnos se caractérise par des associations inattendues, par des images incohérentes et des glissements sémantiques. Cela rejoint une idée importante, développée plus tard par Jacques Lacan: « L'inconscient est structuré comme un langage. » (Lacan, Jacques, Écrits, Seuil, 1966, p. 495) Chez Desnos, on observe précisément une logique du significant, une dérive du sens et une autonomie du langage.

Mais, malgré son caractère fascinant, l'expérience de Desnos soulève plusieurs problèmes critiques. L'authenticité de la transe, est-elle totalement involontaire, ou partiellement performée ? ensuite, les séances surréalistes créent une attente, une pression de production. Même en état de transe, le langage reste structuré culturellement. Comme le note un critique moderne : « L'expérience de Desnos révèle autant l'inconscient que les limites de son accès » (Jean Starobinski, La Relation critique, Gallimard, 1970, p. 219)

Desnos est point limite du surréalisme et il incarne une tension fondamentale du mouvement par la question liée à la perte de contrôle. Son cas montre que le surréalisme peut devenir expérimentation extrême mais aussi perdre sa stabilité théorique. D'ailleurs, son éloignement progressif du groupe surréaliste témoigne de cette tension.

L'un des apports les plus singuliers du surréalisme réside dans son intérêt pour les états modifiés de conscience, envisagés non pas comme des anomalies psychiques, mais comme des voies d'accès privilégiées à une réalité plus profonde de l'esprit. Dans ce contexte, Robert Desnos occupe une position absolument centrale. Là où André Breton élabore une théorie de l'automatisme, Desnos en propose une réalisation expérimentale, souvent poussée jusqu'à ses limites les plus extrêmes.

Les expériences menées dans les années 1920, notamment lors des séances de sommeil organisées par les surréalistes, témoignent d'une volonté de franchir les frontières de la conscience ordinaire. Desnos s'y distingue par sa capacité à entrer dans des états proches de l'hypnose, au cours desquels il produit un discours continu, riche en images et en associations inattendues. Breton souligne lui-même l'exceptionnalité de ces performances : « Desnos, en état de sommeil, répond avec une rapidité et une richesse d'images extraordinaires » (Breton, André, Les Pas perdus, Gallimard, 1924, p. 89). Cette observation met en évidence un phénomène essentiel : la pensée, libérée du contrôle rationnel, semble acquérir une fluidité et une intensité accrues.

Ce qui rend l'expérience de Desnos particulièrement significative, c'est qu'elle établit une continuité entre différents états psychiques traditionnellement considérés comme distincts. Le rêve, l'hypnose et l'écriture automatique ne sont plus envisagés comme des phénomènes séparés, mais comme des variations d'un même processus, celui de l'activité inconsciente. Dans Corps et biens, Desnos affirme : « Je parle pendant que je dors, mais ce sommeil est un passage » (Desnos, Robert, Corps et biens, Gallimard, 1930, p. 54). Cette formule suggère que le sommeil n'est pas une rupture avec la conscience, mais une transition vers une autre forme de fonctionnement mental, caractérisée par une moindre contrainte logique et une plus grande liberté associative.

Dans cette perspective, les états modifiés de conscience deviennent de véritables outils d'exploration. Ils permettent de suspendre les mécanismes habituels de contrôle, d'accéder à des contenus normalement inaccessibles et de révéler la dynamique propre de l'inconscient. Loin d'être chaotique, le discours produit par Desnos obéit à une logique spécifique, fondée sur la dérive des images, les glissements de sens et les associations imprévues. Cette logique, qui peut apparaître comme irrationnelle du point de vue classique, n'en constitue pas moins une forme d'organisation du langage. Elle rejoint, de manière anticipée, certaines intuitions qui seront formulées plus tard par Jacques Lacan, selon lesquelles « l'inconscient est structuré comme un langage. » (Lacan, Jacques, Écrits, Seuil, 1966, p. 495).

Cependant, l'expérience de Desnos ne peut être interprétée sans tenir compte de ses limites. L'absence de cadre méthodologique strict rend difficile toute tentative de validation scientifique. Les séances ne sont ni reproductibles ni systématiquement documentées, et elles se déroulent dans un contexte collectif susceptible d'influencer les productions individuelles. De plus, la frontière entre spontanéité et mise en scène reste incertaine. Comme le souligne Jean Starobinski, « l'expérience surréaliste oscille entre révélation et construction » (Starobinski, Jean, La Relation critique, Gallimard, 1970, p. 221). Cette ambiguïté ne disqualifie pas pour autant ces expériences, mais elle invite à les considérer comme appartenant à un régime de connaissance distinct de celui de la science positive.

En effet, l'apport majeur de Desnos réside peut-être dans la redéfinition qu'il opère de l'expérience mentale elle-même. Dans le cadre scientifique traditionnel, l'expérience est conçue comme objective, mesurable et reproductible. Dans le cadre surréaliste, elle devient subjective, vécue et singulière. Il ne s'agit plus de produire des données vérifiables, mais de donner accès à une réalité intérieure, dont la valeur ne réside pas dans sa généralisation, mais dans son intensité et sa capacité de révélation.

Ainsi, Desnos apparaît comme une figure limite du surréalisme. Il incarne à la fois la réussite et la tension du projet surréaliste. D'un côté, il démontre qu'il est possible d'accéder à des formes de pensée échappant au contrôle rationnel ; de l'autre, il met en évidence les difficultés inhérentes à une telle entreprise. En ce sens, il ne se contente pas d'illustrer les thèses de Breton : il en constitue l'épreuve, voire la mise en crise.

À travers lui, le surréalisme esquisse une conception élargie de la science de l'esprit, qui inclurait les états non ordinaires de conscience et reconnaîtrait la valeur cognitive de l'expérience subjective. Si cette conception demeure marginale dans le cadre scientifique

classique, elle n'en ouvre pas moins des perspectives qui seront reprises, bien plus tard, dans les recherches contemporaines sur la conscience, l'hypnose ou les états de flow. Desnos apparaît ainsi non seulement comme un poète, mais comme un véritable expérimentateur de l'esprit, dont l'œuvre et les pratiques continuent d'interroger les frontières du pensable.

On s'aperçoit que l'inconscient deviant le fondement ontologique du surréalisme. Si l'automatisme et le rêve constituent des méthodes d'exploration, l'inconscient représente le fondement théorique et ontologique du surréalisme. Pour André Breton, il ne s'agit pas simplement d'une instance psychique, mais d'une réalité profonde qui structure l'expérience humaine. Dans Nadja, Breton affirme :
« L'esprit humain recèle des forces inconnues que la raison ne saurait atteindre » (Breton, André, Nadja, Gallimard, 1928, p. 71)Cette affirmation implique une rupture majeure avec la tradition rationaliste. La réalité n'est plus définie uniquement par la perception consciente ou la logique, mais par des processus invisibles, affectifs et symboliques. L'inconscient devient ainsi : une source d'images, un générateur de sens, un espace de production du reel.

L'influence de Sigmund Freud est indéniable, mais elle est profondément transformée par les surréalistes. Freud conçoit l'inconscient comme : le lieu des désirs refoulés, un système dynamique régi par des mécanismes (refoulement, déplacement, condensation) car, « L'inconscient est le véritable moteur de la vie psychique.» (Freud, Sigmund, Introduction à la psychanalyse, Payot, 1917, p. 135). Cependant, le surréalisme modifie radicalement cette perspective : chez Freud, l'inconscient est objet d'analyse, finalité thérapeutique, interpretation; les surréalistes travaillent sur l'espace d'expérimentation, sur la finalité créatrice et sur l'expression directe.

Ainsi, l'inconscient n'est plus seulement un objet de connaissance, mais un champ d'activité créatrice.

L'un des apports les plus originaux de Breton est le concept de « hasard objectif » : « Le hasard objectif est la rencontre significative entre le désir et le réel .» (Breton, André, L'Amour fou, Gallimard, 1937, p. 45) Ce concept remet en question le modèle classique de la causalité. Il suggère que certaines coïncidences ne sont pas aléatoires, mais révélatrices d'une correspondance entre l'inconscient et le monde extérieur. Ainsi, une pensée intérieure peut trouver un écho dans la réalité et un désir peut se manifester sous forme d'événement. Le hasard devient alors porteur de sens, et non simple accident.

Dans la pensée surréaliste, le désir occupe une place centrale. Il ne s'agit pas d'un simple phénomène psychologique, mais d'une force structurante de la réalité. Et Breton écrit : « L'amour est le grand révélateur.» (Breton, André, L'Amour fou, p. 52) et le désir oriente la perception, crée des connexions symboliques, transforme l'expérience du reel. Cette conception anticipe certaines approches contemporaines en psychologie cognitive, qui soulignent le rôle des émotions dans les processus décisionnels.

Le surréalisme n'échappe pas pourtant à la critique. Georges Bataille reproche au mouvement une certaine naïveté : « Il demeure prisonnier d'un idéalisme qu'il prétend dépasser. » (Bataille, Georges, La littérature et le mal, Gallimard, 1957, p. 102) Selon Bataille, les surréalistes croient accéder à une vérité pure de l'inconscient, alors qu'ils construisent en réalité une nouvelle forme de mythologie. Cette critique met en évidence la tension entre ambition scientifique et dimension poétique du surréalisme. Pour Louis Aragon, « Le surréalisme est une méthode de connaissance. » (Aragon, Louis, Traité du style, Gallimard, 1928, p. 63) Cette affirmation souligne que le surréalisme ne se limite pas à une esthétique, mais propose une véritable démarche cognitive. Toutefois, cette méthode diffère profondément de la science Classique parce qu'elle est subjective, elle n'est pas reproductible, elle repose sur l'expérience individuelle.

Breton exprime clairement son rejet de la logique traditionnelle : « La logique est une camisole de force. » (Breton, André, Entretiens, Gallimard, 1952, p. 29) Cette position doit

être comprise dans son contexte historique. Après les catastrophes du XXe siècle, la rationalité apparaît insuffisante pour expliquer ou prévenir la violence humaine. Le surréalisme propose donc de dépasser la raison plutôt que de l'abandonner complètement.

Le surréalisme inaugure une nouvelle forme de connaissance, que l'on peut qualifier d'« épistémologie poétique ». Cette connaissance repose sur les images, les symboles, l'expérience subjective. Comme le souligne Michel Foucault : « Le surréalisme interroge les limites mêmes du savoir .» (Foucault, Michel, Les Mots et les choses, Gallimard, 1966, p. 312) Ainsi, le surréalisme ne cherche pas à produire des vérités universelles, mais à explorer les conditions mêmes de la connaissance. Dans la perspective de Michel Foucault, le surréalisme ne représente pas uniquement une rupture esthétique, mais une transformation profonde du rapport entre le sujet et le savoir. En affirmant que le surréalisme « interroge les limites mêmes du savoir », Foucault suggère que ce mouvement remet en question les structures traditionnelles à travers lesquelles l'Occident a défini la vérité, la raison et la connaissance. Le savoir classique repose sur des catégories stables, sur la distinction entre le réel et l'imaginaire, entre le rationnel et l'irrationnel. Or, le surréalisme brouille précisément ces frontières en faisant du rêve, du désir et de l'inconscient des instruments de connaissance légitimes.

Cette remise en cause des cadres rationnels traditionnels conduit à une nouvelle conception de la pensée, où l'expérience subjective acquiert une valeur cognitive essentielle. Le sujet ne se définit plus uniquement par sa capacité à raisonner, mais également par sa capacité à imaginer, à désirer et à produire des associations imprévues. Dans cette perspective, l'écriture automatique ou l'exploration des états modifiés de conscience ne constituent pas de simples pratiques artistiques, mais des tentatives de révéler des formes de vérité échappant aux méthodes rationnelles classiques.

Chez Foucault, cette réflexion s'inscrit également dans une critique plus large des systèmes de pensée modernes. Le surréalisme apparaît comme une contestation des mécanismes qui organisent le discours et déterminent ce qu'une époque considère comme vrai ou faux. En valorisant l'irrationnel, le hasard et l'inconscient, les surréalistes cherchent à ouvrir un espace où la pensée pourrait se libérer des structures imposées par la logique et les normes culturelles dominantes.

Ainsi, l'« épistémologie poétique » surréaliste ne vise pas à remplacer la science traditionnelle, mais à montrer que la connaissance humaine ne peut être réduite à la seule rationalité. Elle affirme l'existence d'autres modes d'accès au réel, fondés sur l'intuition, l'imagination et l'expérience intérieure. Le surréalisme devient alors une exploration des limites de la pensée elle-même, dans laquelle la poésie se transforme en moyen d'investigation de l'esprit et du monde. Top of FormBottom of FormDans la science classique il y a objectivité, il y a mesure, il y a verification et logique. La creation surréaliste est marquée par la subjectivité, par une experience nouvelle et audacieuse, par le vécu et l'imagination. Malgré ces différences, les deux démarches partagent un objectif commun : comprendre le réel. De manière paradoxale, certaines intuitions surréalistes anticipent des découvertes contemporaines comme le rôle de l'inconscient dans la prise de decision, l'influence des émotions et l'importance de la créativité spontanée. Ces idées sont aujourd'hui confirmées par la psychologie cognitive et les neurosciences, ce qui confère au surréalisme une dimension précurseure.

Donc, on peut dire que le surréalisme ne peut être réduit à un simple mouvement artistique. Il constitue une tentative ambitieuse de refondation des modes de connaissance, en proposant une « science de l'esprit » alternative fondée sur l'automatisme, le rêve et l'inconscient. Cette science est profondément paradoxale puisqu'elle rejette les critères de la science traditionnelle, mais adopte une démarche expérimentale; elle refuse la primauté de la raison, mais cherche une forme de vérité. Ainsi, le surréalisme inaugure une épistémologie nouvelle, dans laquelle la connaissance passe par l'expérience intérieure, l'imaginaire et le

désir. En définitive, le surréalisme ne répond pas à la question « Qu'est-ce que penser ? » mais la reformule :''Que se passe-t-il lorsque la pensée échappe au contrôle de la raison ?''

BIBLIOGRAPHY:

1. André Breton, Manifeste du surréalisme, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.
2. André Breton, Second Manifeste du surréalisme, Paris, Éditions Kra, 1930.
3. André Breton, Nadja, Paris, Gallimard, 1928.
4. André Breton, L'Amour fou, Paris, Gallimard, 1937.
5. André Breton, Les Pas perdus, Paris, Gallimard, 1924.
6. Philippe Soupault & André Breton, Les Champs Magnétiques, Paris, Au Sans Pareil, 1920.
7. Robert Desnos, Corps et biens, Paris, Gallimard, 1930.
8. Robert Desnos, La Liberté ou l'amour !, Paris, Gallimard, 1927.
9. Louis Aragon, Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1926.
10. Louis Aragon, Traité du style, Paris, Gallimard, 1928.
11. Paul Éluard, Capitale de la douleur, Paris, Gallimard, 1926.
12. Sigmund Freud, L'Interprétation des rêves, Paris, PUF, 1900.
13. Sigmund Freud, Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot, 1917.
14. Jacques Lacan, Écrits, Paris, Seuil, 1966.
15. Michel Foucault, Les Mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.
16. Jean Starobinski, La Relation critique, Paris, Gallimard, 1970.
17. Jean Paulhan, Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres, Paris, Gallimard, 1941.
18. Georges Bataille, La littérature et le mal, Paris, Gallimard, 1957.
19. Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme, Paris, Seuil, 1945.
20. Anna Balakian, Le Surréalisme, Paris, Gallimard, 1972.
21. Marie-Claire Dumas, Robert Desnos ou l'exploration des limites, Paris, Klincksieck, 1980.
22. Michel Murat, Le Surréalisme, Paris, Livre de Poche, 2013.
23. Henri Béhar, Le Surréalisme, Paris, PUF, 1990.

THE ROLE OF POETRY AND THE MAIN POETS PUBLISHED IN SCHOOL TEXTBOOKS DURING THE GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ REGIME

Cosmina Cristescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: *In communist Romania, during Gheorghe Gheorghiu-Dej's regime, education is controlled by the state and politicized. The role of studying poetry in schools is mainly to form the political consciousness of the pupils, not the literary one. In the period 1948-1965, the pseudo-literary production that illustrates the propagandistic function of literature is characterized by superficiality, Manichaeism, mannerism, lack of literary value. The poet must engage openly in the fight for emancipation from bourgeois influences. The communism lacks aesthetic assessment of the poets, the only important rule for publication and presence in the textbooks is the reflection of the Communist principles in their works. Authors of literary value are replaced in the Romanian textbooks by writers whose texts serve the interests of the single party.*

Keywords: *Romanian textbooks, poetry, Communism, propaganda, curricula*

Rolul poeziei şcolare în perioada 1948-1965

În România comunistă, aparatul de stat acţionează interdictiv prin cenzură. Exterminarea elitei intelectuale, epurarea și marginalizarea unor scriitori de valoare vor avea consecinţe nefaste asupra literaturii. După 1948 se declanşează un adevărat pogrom care are drept scop eliminarea sau masacrarea cărţilor nedorite. Practica indexurilor de orice fel se menţine în toată perioada comunistă[1]. Tot ceea ce vine dinspre Apus este considerat decadent şi dogmele jdanoviste ale realismului socialist se impun literaturii române.

Educaţia şcolară este transformată în mijloc de propagare a valorilor partidului. Manualul unic de literatură română îşi dovedeşte sensibilitatea la mutaţiile din spaţiul public. Propaganda făcută prin intermediul textelor şcolare ilustrează efortul de legitimare pentru cei nou veniţi la putere în condiţiile unui suport popular scăzut. Din punct de vedere al politicilor educative, vorbim, după instaurarea comunismului în România, despre educaţia sub dictatul modelului sovietic, când partidul propune şi impune prin intermediul manualelor şcolare o literatură de tip propagandistic, menită să sprijine puternic regimul.

Reforma învăţământului din 1948, inspirată de legislaţia sovietică din domeniu, aduce cu sine schimbări majore în sistem. Manualele anterioare anului 1947 sunt scoase din uz, iar învăţământul este supus unui proces de sovietizare. Programa este schimbată astfel încât să corespundă comandamentelor ideologice totalitare. Finalitatea şcolii după 1948 este de a forma cadre care să aplice politica partidului unic în toate sectoarele de activitate.

Promovarea internaţionalismului camuflează în această perioadă subordonarea României faţă de URSS. Rolul poeziei este unul mobilizator. Poetul trebuie să se angajeze deschis în lupta de emancipare de sub influenţele burgheze. Producţia pseudoliterară care ilustrează funcţia de propagandă a literaturii în perioada 1948-1965 se caracterizează prin superficialitate, schematism, maniheism, clişeism, manierism, expresie lozincardă.

Dispariţia liderului sovietic I.V. Stalin în 1953 marchează o schimbare de optică în politica partidului unic din România: „după moartea lui Stalin, conducerea PMR, în frunte cu

[1] Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Editura Polirom, Bucureşti, 2006, p. 219.

Gheorghiu Dej, joacă abil spectacolul destalinizării”[2]. Din manuale sunt eliminate textele prosovietice, antichiabureşti sau poezia encomiastică ce consolidase mitul dictatorului sovietic. Alte teme însă, conforme din punct de vedere ideologic (patria, partidul, poporul, omul nou) vor fi nuanţate, păstrate şi reluate în manualele şcolare până în 1989.

În plan literar, câştiguri timide în faţa reformării sunt marcate de anii 1956-1957, când se condamnă „greşelile” trecutului şi se renunţă la practicile dogmatice de dinainte de 1953. Congresul Uniunii Scriitorilor din 1956 a reprezentat un moment important al liberalizării poststaliniste. Această perioadă de destindere se caracterizează prin reeditarea unor scriitori interzişi şi introducerea lor în manualele şcolare. De altfel, la sfârşitul anilor 1950 se va renunţa la manualele didactice copiate după model rusesc şi se vor elabora manuale adaptate realităţilor autohtone.

Politica ideologică mai atractivă a partidului unic, care doreşte să câştige mai multă autoritate şi popularitate, îşi pune amprenta asupra sistemului educativ şi asupra peisajului literar după 1960. Anii 1960-1965 vor marca emanciparea spre autonomia esteticului, reabilitarea unor valori naţionale, recuperarea unor scriitori, promovarea unui discurs ideologic în cheie naţionalistă.

Poeţi prezenţi în manualele de literatură română pentru clasele I-VII/VIII în perioada 1948-1964

Amalgamarea valorilor este o practică frecventă pentru regimul totalitar din România. În manualele şcolare, poeţi valoroşi stau alături de producători de maculatură comunistă. Începe o adevărată cursă între partid care îşi doreşte o literatură care să promoveze ideologicul şi unii dintre scriitori care susţin libertatea de creaţie.

Prezenţa în manuale reflectă faptul că poeţii contemporani, ca şi cei din trecut, nu mai sunt măsuraţi după valoarea estetică a operelor lor, ci după angajamentul politic dovedit. Ana Selejan răspunde întrebării care sunt poeţii ce concretizează noua lirică în primii ani de regim comunist în România: „Sunt autori de toate vârstele, din toate formulele poetice. Sunt poeţii convertiţi dinspre lirica profund intimistă, ermetizantă etc., spre poezia socială, deocamdată fără angajare politică vizibilă. Sunt cei care-şi continuă o orientare interbelică, mai mult sau mai puţin proeminentă, regăsindu-se în sensibilitatea noii paradigme. Sunt debutanţii, care nu sunt deloc puţini. Sunt, aşadar, poeţii *generaţiei de la 23 august*, ca să folosim o sintagmă din vreme.”[3]

Poeţii devin instrumente în mâna puterii, care este interesată mai mult de orientarea lor ideologică, decât de valoarea estetică a creaţiei. Natura poziţiei scriitorilor contemporani regimului faţă de puterea politică implică diverse nuanţe: de la şovăială sau ostilitate până la adaptare, conformism şi colaboraţionism.

În funcţie de debutul editorial, poeţii publicaţi în manualele de literatură română pentru învăţământul elementar în perioada 1948-1964 pot fi încadraţi în trei categorii: poeţi ai secolului al XIX-lea şi ai începutului de secol al XX-lea, poeţi interbelici şi poeţi contemporani regimului.

Din prima categorie fac parte, în general, autori de valoare, care au publicat înainte de instaurarea regimului comunist în România, iar textele lor nu sunt amprentate de propagandă. În pofida faptului că lirica lor nu a fost alterată de mesaj procomunist, a fost folosită de putere pentru atingerea unor obiective de ordin ideologic. În acest sens, au fost alese pentru a fi publicate în manuale texte având o anumită dimensiune socială, protestatară. Publicarea în manuale a textelor acestor poeţi a urmărit, de asemenea, să creeze un sentiment de continuitate cu literatura înaintaşilor.

---

[2] Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, accesat la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, p. 494.

[3] Ana Selejan, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, p. 202.

A doua catogorie include poeţii interbelici prin intermediul cărora se inventează o tradiţie, un trecut pentru poezia militantă comunistă. Mare parte dintre ei şi-au pus notorietatea interbelică în slujba modelului liric promovat de orânduirea comunistă proaspăt instaurată. Aceeaşi categorie include şi poeţi interbelici, care nu au acceptat (cel puţin iniţial) să publice poezie aservită, păstrându-şi calitatea scriiturii.

Poeţii contemporani „angajaţi" din a treia categorie sunt, în principal, versificatori ai propagandei, poeţi fruntaşi în atelierul liric. Sunt poeţi al căror moment al debutului se situează după 1948 şi care au publicat asiduu în perioada regimului comunist poezie impregnată de propagandă. Categoria include atât poeţi lipsiţi de valoare estetică, care au colaborat încă de la început cu regimul, cât şi creatori valoroşi.

Poeţi ai secolulului al XIX-lea şi ai începutului de secol XX prezenţi în manuale în perioada 1948-1964

În noua societate comunistă, din opera trecutului va fi valorificată doar partea revoluţionară, progresistă, ce anticipează sloganurile proletcultiste. Literatura anterioară, neinformată de valorile comuniste, va fi epurată şi scriitorii din trecut vor fi drastic mutilaţi. Scapă o parte a literaturii paşoptiste şi a literaturii marilor clasici sau literatura militantă de la „Contemporanul".

Referindu-ne doar la câţiva dintre poeţii secolulului al XIX-lea şi ai începutului de secol al XX-lea publicaţi în manuale, apreciem că aceştia sunt redimensionaţi sub presiunea ideologiei. Reticenţa faţă de Mihai Eminescu se datorează faptului că scrie versuri ce cultivă pesimismul şi formalismul decadent. Astfel, poetul naţional este prezent în paginile manualelor ca autor al poemului epic despre Revoluţia Franceză de la 1789, *Împărat şi proletar* şi cu *Scrisoarea III*, texte care pot fi interpretate ca o critică socială. Mai apare în manualele de literatură cu poezii de inspiraţie folclorică sau de natură, în timp ce publicistica, poezia filozofică şi proza romantică nu sunt nici măcar tipărite.

În manuale sunt publicaţi şi un număr de scriitori „burghezi progresişti", restructuraţi: George Coşbuc, Ion Creangă, Alexandru Vlahuţă etc., dovedind faptul că nomenclaturiştii şterg tradiţia literară sau o rescriu în funcţie de interesele proprii.

Doi fabulişti preferaţi de autorii manualelor şcolare sunt Grigore Alexandrescu şi Alecu Donici. Textele lor transmit mesaje legate de etica şi echitatea socială, iar „esenţa alegorică a fabulei nu creează nici cea mai mică dificultate, când e vorba să descifrăm mesajul"[4].

Autorii din această categorie care apar cu cele mai multe poezii în manualele de literatură română pentru clasele I-VII/VIII în perioada 1948-1964 sunt: Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu și Șt.O. Iosif.

Poeţi interbelici prezenţi în manuale în perioada 1948-1964

După 1947 puterea renunţă la menajamente în relaţia cu autorii şi procedează la epurarea scriitorilor în viaţă care nu s-au ataşat suficient de rapid valorilor comuniste. Principiile de valorificare a moştenirii literare se lasă cu decapitări în serie. În locurile rămase libere apar valorile de schimb: D.Th. Neculuţă are o concepţie despre societate mult mai înaintată decât cea a lui Mihai Eminescu, Tudor Arghezi este umbrit de Alexandru Toma.

Poeţii interbelici valoroşi nu sunt bine reprezentaţi în manualele şcolare din perioada 1948-1964. Arghezi, Blaga, Barbu scriu o poezie considerată de autorităţi reacţionară, mistică, ermetică. În general, poezia modernă este retrogradă, putredă, degenerată sau mai ales decadentă, iar autorii cunoscuţi în jargonul oficial drept „formalişti" sunt cei care promovează criteriile estetice în arta poetică.

Mulţi dintre scriitorii care credeau în libertatea de creaţie au fost împiedicaţi să participe la viaţa literară după 1948. Leonte Răutu, şeful Propagandei de partid, este artizanul unor

[4] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 103.

dispariţii/ reapariţii pe scena vieţii literare: „Un Bacovia în mizerie servea exemplar cauza *dictaturii proletariatului* promovată de Leonte Răutu, după cum un Blaga redus la condiţia de bibliotecar era rezultatul firesc al noii ierarhii axiologice statuată de *super-îndrumătorul* ideologic."[5]

Studiile literare din perioada postcomunistă reiau exemplele de personalităţi creatoare care nu s-au raliat de la început regimului totalitar sau au păstrat o anumită ambiguitate în relaţia cu puterea: „Două cazuri reprezentative pentru astfel de maziliri şi resuscitări simbolice perverse sunt cele ale lui Tudor Arghezi şi Lucian Blaga. Primul este repudiat în 1948 şi reabilitat în 1955, când devine direct membru al Academiei; al doilea nu mai publică nici o poezie începând din 1947 până în 1959, când presiunile politice îl determină să scrie *O lămurire* pentru *Scânteia* şi apoi să îşi retragă articolul (în urma atacurilor lui Mihai Beniuc din romanul *Pe muchie de cuţit* şi din prefaţa la volumul *Versuri* de Tudor Arghezi). Ameninţat şi în viaţa de familie, Blaga acceptă până la urmă să colaboreze în 1960 la *Contemporanul*."[6] Ca un memento al angajării, fragmente din articolele lui Blaga sunt reproduse mai târziu în presa vremii.

O altă ilustrare a îngrădirii libertăţii de creaţie este Tudor Arghezi: „Din ianuarie 1948, numele lui Tudor Arghezi este scos din literatură, iar volumul *Una sută poeme* – retras şi confiscat."[7] Reabilitarea poetului nu s-a făcut fără unele compromisuri din partea acestuia (dezicerea de conţinutul ideatic al poeziilor din trecut, atenţie acordată unor subiecte care au corespuns spiritului epocii). Acesta reintră în peisajul literar, după şase ani de izolare, în 1954 ca traducător şi în 1955 ca autor al unui volum de poezii (*1907. Peizaje*)[8]: „Volumele cu care Arghezi pătrunsese deja în manuale şi în canonul dejist (*1907 – Peizaje*, 1955 şi *Cântarea omului,* 1956) ilustrau mecanic teze materialist-dialectice şi viziuni istorice partinice."[9] După angajarea ideologică a scriitorului apar şi recompensele: Ordinul Muncii clasa I (1955), primirea în Academie (1955), prezenţa frecventă în manualele de literatură română, celebrarea în presa vremii, distincţiile conferite.

Referindu-se la influenţa politicului asupra conduitei lirice a multora dintre poeţii interbelici după 1944, Ana Selejan face observaţia că „puţini au fost aceia la care vorbim de o cvasicontinuitate poetică (desigur, adaptată la noile priorităţi social-politice): M. Beniuc, A. Toma, Ion Th. Ilea, D. Corbea. Au avut loc, aşadar, convertiri poetice spectaculoase (Saşa Pană, Şt. Roll, Aurel Baranga, Eugen Jebeleanu) sau mai puţin spectaculoase, previzibile (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Demostene Botez, Cicerone Theodorescu)."[10]

Alexandru Toma scrie poezii de pe poziţia clasei muncitoare: „Mort în 1954, A. Toma (căruia forurile i-au plăsmuit o biografie de poet al proletariatului revoluţionar) fusese modelul de creator al primilor ani republicani."[11] Sorin Toma, fiul poetului, reprezentant al nomenclaturii comuniste (membru al CC al PCR şi redactor al ziarului „Scânteia"), declanşează în epocă un puternic atac la adresa lui Tudor Arghezi. Studiul *Poezia putrefacţiei şi putrefacţia poeziei*, apărut în ianuarie 1948, îşi va extrage argumentele privind „nocivitatea" arghezianismului liric din volumul *Una sută unu poeme,* într-un comentariu nesituat estetic, simplu şi tezist.[12] Volumul lui Arghezi, publicat în 1947, este confiscat imediat după apariţie. În felul acesta, toată cinstirea literară îi revine lui Alexandru Toma, tatăl redactorului-şef de la

[5] Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat Leonte Răutu. Măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 35.
[6] Ruxandra Cesereanu (coord.), *op. cit.*, p. 220.
[7] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p. 58.
[8] Anneli Ute Gabanyi, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001, p. 50.
[9] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, *op. cit.*, p. 197.
[10] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, p. 205.
[11] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, *op. cit.*, p. 310.
[12] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, p. 174.

Scânteia. Dintr-un versificator obscur, de inspiraţie proletară, A. Toma se transformă în cel mai celebrat poet al anilor ’50 şi foarte prezent în manualele şcolare.

Mihai Beniuc (autor până în 1950 a şase volume de versuri) va fi şi el mult timp un personaj cheie al vieţii literare româneşti. După 1944, poetul ardelean cunoaşte o notorietate constantă, bucurându-se de avantajele statutului de scriitor. Funcţiile şi premiile nu-l ocolesc: fost consul la ambasada română din Moscova, devine prim-secretar al Uniunii Scriitorilor şi apoi preşedinte al aceleiaşi instituţii. Problematica socială îl obsedează pe poet chiar înainte de 23 august 1944, lirica sa fiind una dintre cele mai reprezentative expresii artistice pentru ideologia comunistă: „scrisese înainte de 1948 o poezie marcată de fenezia şi patosul expresionismului militant şi rebel”[13]. Maestru de şcoală realist-socialistă, creaţia lui Beniuc este vastă, incluzând şi nuvele sau roman. Al. Piru face observaţia că: „Indiscutabil, Mihai Beniuc este cel mai productiv poet de astăzi, opera sa poetică (selectată!) însumează peste 1500 de pagini.”[14]

În studiile dedicate literaturii în perioada comunistă, criticul Eugen Negrici îi face portrete deloc măgulitoare, surprinzând spiritul său oportunist: „Cel mai abil dintre toţi şi cel mai talentat, un veritabil precursor al marilor lingăi ai Epocii de aur, este Mihai Beniuc. […] Beniuc inaugurează, apelând la registrul folcloric, procedura de bază a Cântării de mai târziu a României: eroul este văzut grandios, ca ultim reprezentant al unei serii ilustre de mari revoluţionari.”[15].

Lirica lui Mihai Beniuc e foarte bine reprezentată în manualele şcolare de dinainte de 1965, an în care este destituit din funcţia de preşedinte al Uniunii Scriitorilor (nu a mai fost reales nici în Comitetul şi nici în Biroul Executiv al Uniunii). Oprobiul oamenilor de litere îi atrage o prezenţă lirică mai ponderată în manualele şcolare editate după această dată. În felul acesta poetul oficial din anii 1950 trece în umbră.

Demostene Botez este prezent în manualele şcolare editate înainte de 1965 cu texte care reflectă spaţiul liric al copilăriei, dar şi cu versuri care demonstrează supunerea faţă de regim.

Director al Teatrului Naţional, preşedinte al Uniunii Scriitorilor, membru al Academiei Române, „Zaharia Stancu se numără printre scriitorii care, după 23 august 1944, au aderat rapid la politica partidului. Dat fiind trecutul de informator şi graţie lichelismului său funciar, a făcut-o cu un entuziasm util organelor şi propagandei în perioada dificilă a câştigării depline a puterii.”[16] Este prezent în manualele şcolare cu poezii care cotizează la zestrea propagandistică.

Mulţi dintre poeţi se alătură din motive oportuniste producţiei de poezie conformistă (Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu, Maria Banuş etc.). În schimbul unor compensaţii de natură materială sau mediatică, aceştia se dedică temporar dogmelor poetice comuniste.

Eugen Jebeleanu este publicat în manuale în toată perioada comunistă. Poetul se bucură de simpatia lui Nicolae Ceuşescu, deoarece, în procesul de la Braşov, în care viitorul preşedinte era printre acuzaţi, Jebeleanu îi luase apărarea. În timpul vizitei la Casa Scriitorului din Mangalia de Nord/Neptun (4 august 1971), conducătorul statului i se adresează laudativ şi glumeţ: „Mă uit la Jebeleanu; îmi aduc aminte când l-am cunoscut prima dată, era foarte activ şi a scris foarte frumos. Are talent bun, scrie rar, puţin. Ne cunoaştem din 1936; sigur, în împrejurări deosebite, eu eram la închisoare, el afară. (Râsete.) Dar scria bine.”[17]

Poetul „a cotizat serios la zestrea ruşinoasă a realismului socialist”[18] şi a făcut multe compromisuri în epoca stalinismului, pe care le-a regretat mai târziu: „La Congresul Scriitorilor

[13] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 37.
[14] Alexandru Piru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 223.
[15] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, *op. cit.*, p. 77.
[16] Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, *op. cit.*, p. 88.
[17] Liviu Maliţa, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007, p. 47.
[18] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza, op. cit.*, p. 38.

din 1956, Jebeleanu şi-a făcut o autocritică devastatoare pentru scrierile sale din perioada stalinistă. În 1958 este şi el sancţionat în oribilele şedinţe care au urmat Plenarei din iunie."[19]

Radu Boureanu este cel care a introdus în circulaţia ideilor literare din vreme sintagma lui Stalin, referitoare la scriitori ca „ingineri ai sufletelor". Când, în martie 1949, Academia Republicii Populare Române acordă primele sale premii, Radu Boureanu şi Maria Banuş sunt cei dintâi laureaţi ai premiului pentru poezie, denumit „George Coşbuc."[20]

Cicerone Theodorescu meseriaş de serviciu, cu uşurinţă în versificare, bine şcolit (familiarizat cu prozodia lui Barbu şi a lui Maiakovschi)[21] este o figură bine cunoscută a manualelor şcolare editate în perioada 1948-1964. Debutând în 1936 ca poet ermetic, Cicerone Theodorescu se orientează, după doi ani spre poezia de revoltă proletară. Atracţia spre epic împrumută nuanţe didacticiste. Apartenenţa sa la lumea muncitorească a Griviţei bucureştene se regăseşte în lucrări distincte, extinzându-se şi în lirica de maturitate. Poezia care dă titlul volumului *Un cântec din uliţa noastră* (1953), volum pentru care i se acordă Premiul de Stat clasa I, este prezentă şi în manuale. Ales în primul comitet al Societăţii Scriitorilor Români la alegerile din toamna anului 1944, alături de nume interbelice prestigioase, majoritatea cu vederi de stânga, Cicerone Theodorescu s-a impus în vreme mai mult prin jurnalismul militant pe care l-a profesat.[22] Poetului i se vor reproşa mai târziu „formalismul" şi „ideologia burgheză".

„Clasic în viaţă al poeziei realist-socialiste de esenţă militantă, combativă"[23], Maria Banuş este o poetă a cărei voce se aude foarte des în manualele şcolare. Poezii precum *Patronul* sau *La masa verde* sunt texte obligatoriu de studiat, din programa de literatura română, în perioada comunist-internaţionalistă. Recenzând câteva volume care îi aparţin, Nicolae Manolescu face observaţia (valabilă şi pentru producţiile din manuale) că opoziţiile prea simple, caracterul ilustrativ, reportajul, vădesc un program, nu o necesitate interioară profundă[24]. Viziunea simplificator politică şi morala transparentă nu ajută textele Mariei Banuş să supravieţuiască estetic.

Alţi poeţi cu vocaţie militantistă prezenţi în manualele de literatură română sunt: Dumitru Corbea, George Lesnea, Mihu Dragomir etc.

Dumitru Corbea a fost unul dintre cei mai productivii autori de poezie angajată din răstimpul 1945-1948, publicând nu mai puţin de cinci plachete[25]. Este unul dintre poeţii puternic ataşaţi valorilor comuniste şi un reprezentant al poeziei realismului socialist în formă populară.

George Lesnea este un alt exemplu pentru adaptarea la vremuri, un poet puţin exigent cu sine, prezent în manuale cu poezii care respectă în totalitate linia oficială.

Mihu Dragomir, „recuperat, cum se ştie, din zona dreptei"[26], a cultivat o lirică de atitudine cetăţenească militantă, adecvată vremurilor.

„Marcel Breslaşu a făcut parte, în perioada realismului socialist, din echipa consacraţilor, a *poeţilor fruntaşi*, a premianţilor şi a *clasicilor în viaţă*."[27] Este prezent în manuale cu poezie programatică, în spirit proletcultist.

Categoria poeţilor interbelici mai include versificatori obscuri, prea puţin valoroşi, mulţi dintre ei prezenţi doar cu o singură poezie în manuale (Mircea Florentin – *Învierea* etc.).

[19] Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *op. cit.*, p. 119.
[20] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, pp. 332-333.
[21] Eugen Negrici, *Poezia..., op. cit.*, p. 8.
[22] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, pp. 308-310.
[23] Idem, *Literatura în totalitarism 1959-1960*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000, p. 144.
[24] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, Braşov, 2001, p. 32.
[25] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, p. 287.
[26] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, *op. cit.*, p. 82.
[27] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, p. 234.

Poeţii interbelici cel mai bine reprezentaţi în manualele de literatură română pentru şcoala elementară (clasele I-VII/VIII) sunt: Maria Banuş, Mihai Beniuc, Otilia Cazimir, A. Toma, Eugen Jebeleanu, Marcel Breslaşu și George Topârceanu.

Poeţi contemporani „angajaţi" ai realismului socialist prezenţi în manuale în perioada 1948-1964

În viziunea autorităţilor comuniste, poetul e muncitorul cu condeiul, inginerul de suflete, care cotizează cu poezie propagandistică pentru a îndeplini planul liric. Poeţii „angajaţi" (ai realismului socialist) dovedesc o bună cultură ideologică, reflectând în lirica lor îndrumarea pe care au primit-o în cenacluri.

Se poate vorbi în epocă despre „fabricarea" unor autori: „Şcoala de Literatură *Mihai Eminescu* (1950-1956), organizată după modelul leninist al şcolilor de partid (pepiniere de cadre umaniste şi tehnice), numără printre studenţii săi nume precum Victor Felea, Dumitru Micu, Aurel Rău, Al. Căprariu, Nicolae Labiş, Ion Băieşu, Gheorghe Tomozei, Tita Chiper, Gheorghe Grigurcu, Ion Lăncrănjan, Ion Horea, Lucian Raicu etc."[28] Scopul şcolii era educarea (sau reeducarea) scriitorilor pentru a putea scrie noua literatură care să reflecte construirea socialismului. În pofida faptului că „Şcoala de Literatură şi Critică Literară a funcţionat doar patru ani, între 1950 şi 1954, în condiţiile în care durata studiilor era de un an"[29], a reuşit să inducă studenţilor teama şi conformismul.

Spre deosebire de unii dintre poeţii interbelici care au împrumutat partidului o parte din faima lor obţinută înainte de 1944, o categorie de poeţi contemporani îşi datorează prestigiul angajamentului pe care îl fac pe linie politică (Eugen Frunză, Victor Tulbure etc.).

În primii ani de regim politic comunist, literatura oficială din Republica Populară Română respectă canoanele tematice şi stilistice ale realismului socialist. Poeţi contemporani „angajaţi" sunt creatori şi propagatori ai noii ordini literare. De cele mai multe ori, ei sunt vigilenţi, neobosiţi, înverşunaţi împotriva duşmanilor.

Pentru Nicolae Tăutu poezia este lozincă sau discurs partinic clamat în spaţiul liric. Tematica poeziilor publicate în manualele şcolare (înainte şi după 1965) este subjugată comandamentelor politice, ideologice şi sociale ale vremurilor.

Veronica Porumbacu este „una dintre poetele realist-socialiste cele mai pasionale şi prodigioase de după 1948"[30], dovedind o „angajare" totală şi scriind după reţetă reportaje versificate. Textele publicate în manuale servesc comandamente internaţionaliste sau evocă lupta pentru emancipare a mişcării comuniste.

„Victor Tulbure a fost unul dintre cei mai prolifici clasici în viaţă din perioada realist-socialistă. A debutat în această paradigmă şi a rămas în ea"[31], scriind poezii de inspiraţie dirijată, expresie a „angajării" comuniste.

O trăsătură semnificativă a poeţilor contemporani o reprezintă faptul că scriu fără oprire şi că au un mod zgomotos şi strident de a-şi exprima ataşamentul faţă de partid. Ei produc o cantitate impresionantă de versuri la ordinea zilei. Dan Deşliu publică în 1949 patru volume (*Goarnele inimii, Cântec pentru legea cea mare, Lazăr de la Rusca, Poezii*), fiind unul dintre cei mai semnificativi poeţi ai epocii.

Eugen Frunză „unul dintre cei mai fecunzi versificatori ai timpului", adoptă postura comodă a scriitorului „angajat". Debutând realist-socialist în 1950 cu volumul *Sub steagul vieţii*[32], multe din poeziile din manuale sunt demonstraţii ale poeziei scrise la comandă politică. Lirica de inspiraţie socială se rezumă la simpla versificare a unor concepte.

[28] Ruxandra Cesereanu (coord.), *op. cit.*, p. 223.
[29] Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 281.
[30] Ana Selejan, *Poezia..., op. cit.*, p. 271.
[31] *Ibid.*, p. 327.
[32] Idem, *Literatura în totalitarism 1959-1960, op. cit.*, p. 172.

Virgil Teodorescu „a cotizat cu literatură propagandistică”[33], regresând de la poemele suprarealiste ale debutului spre poeme sociale, în cel mai dezamăgitor stil proletcultist. Multe dintre poeziile publicate în manualele şcolare sunt mostre ale realismului socialist. Poetul „Se va compromite şi literar, scriind, din dorinţa de a-şi păstra bunăvoinţa lui Ceauşescu, versuri encomiastice, fapt care îi va aduce, din partea lui Jebeleanu, porecla de *poet suprarealist-socialist*.”[34] În ultima perioadă a creaţiei (1967-1987) revine la matricea modernistă.

Denunţată ca decadentă de critica vremii, Nina Cassian (intimistă a momentului literar 1944-1947) îşi reneagă cartea de debut şi „primejdioasa” influenţă burgheză, de factură modernistă[35] şi se orientează o perioadă spre lirica realist socialistă. Poeta este prezentă în manuale în principal cu texte care reflectă universul copilăriei.

La Aurel Gurghianu multe poezii nu constituie altceva decât un reportaj. A debutat în 1954 sub semnul unei poezii confesive şi tradiţionaliste. Puţine versuri rezistă astăzi la lectură. Este prezent în manualele şcolare cu o poezie dedicată, în spiritul vremurilor, păcii între popoare.

Printre poeţii contemporani prezenţi cu cele mai multe poezii în manualele de literatură română pentru clasele I-VII/VIII se numără: Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Virgil Teodorescu, Dan Deşliu, Nicolae Tăutu și Victor Tulbure.

Prin mesajul ideologic pe care îl transmite, poezia publicată în manualele școlare din perioada comunistă reprezintă o pârghie de influenţare şi de manipulare a elevilor. Înregimentată în frontul propagandistic, aceasta are o eficienţă imediată în domeniul educării ideologice și surprinde fidel proporţia fenomenului de îndoctrinare a elevilor.

BIBLIOGRAPHY:

1. Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
2. Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, www.presidency.ro, Bucureşti, 2006, disponibil la URL: http://www.presidency.ro/static/ordine/RAPORT_FINAL_CPADCR.pdf, pp. 1-666.
3. Gabanyi, Anneli Ute, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001.
4. Maliţa, Liviu, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007.
5. Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002.
6. Idem, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, Braşov, 2001.
7. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010.
8. Idem, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
9. Idem, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă*, Editura Pro, Bucureşti, 1995.
10. Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
11. Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
12. Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1959-1960*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.

[33] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, *op. cit.*, p. 204.
[34] *Ibid.*, p. 262.
[35] Ana Selejan, *Poezia...*, *op. cit.*, p. 90.

13. Idem, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.
14. Tismăneanu, Vladimir; Vasile, Cristian, *Perfectul acrobat Leonte Răutu. Măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
15. Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă: 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

RIVALRY AMONG WOMEN ACCORDING TO GALDÓS

Lavinia Similaru
Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: *Galdós deserves credit for genuinely introducing women into Spanish narrative. With him, women ceased to have a merely decorative role and achieved equality with men. The rivalry between the two heroines of Fortunata and Jacinta, the most famous novel by this illustrious writer, is well-known and widely studied, but the same cannot be said of the rivalry between Fernanda and Céfora in Spain Without a King, the novel that begins the final series of the National Episodes. In both cases, the enmity is provoked by a man; there are always two women in love with the same man: Juan de Santa Cruz for Fortunata and Jacinta, and Juan Urríes for Fernanda and Céfora. In both novels, Galdós reveals himself as a profound connoisseur of the female psyche. Fortunata and Jacinta hate each other, but their hatred is intertwined with other feelings -Fortunata admires Jacinta, while Jacinta pities Fortunata- and their relationship is full of twists and turns. In contrast, Fernanda and Céfora hate each other, although not with the same intensity: Fernanda hates Céfora intensely, while the latter's hatred is more moderate.*

Keywords*: Spanish literature, realism, Galdós, woman, rivalry*

I. Galdós y la condición de la mujer

Al reflexionar sobre la novela decimonónica y, en primer lugar, teniendo en cuenta las obras del español Galdós, Francisco Caudet concluye que su propósito es, sin duda, el de "recrear estructuras socio-históricas, trazar el precario destino del individuo en unos medios degradados y, dicho en una palabra, desvelar en profundidad la realidad" (Caudet 1992: 11).

Afanándose en describir escrupulosamente la vida de los españoles en el siglo XIX, Galdós nos dejó extraordinarios retratos de hombres, mujeres y niños, con un conocimiento preciso de la psicología de cada uno. Pero con más esmero caracterizó a las mujeres, lo que constituía una novedad absoluta en la literatura española. María Zambrano lo resaltó: "Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, "ontológicamente" iguales al varón. Y ésta es la novedad, ésa la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad, es lo decisivo y lo primero que se da a ver." (Zambrano 2020: 188).

Galdós era consciente de la condición de la mujer en el siglo XIX y sus novelas muestran claramente que lamentaba el papel decorativo de ésta. *Tristana* es un testimonio inequívoco de la opinión del autor canario, opinión mucho más avanzada que la de la mayoría de sus contemporáneos. Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla muestran que "pocas son las posibilidades que la sociedad ofrece a la mujer para no quedar relegada a las tareas domésticas, poder ejercitar su inteligencia, cultivar su creatividad y desenvolverse libre e independientemente en el espacio social." (Gonzálvez, Sevilla 2017: 57). La mujer del siglo XIX no tenía ninguna posibilidad de vivir dignamente sin depender de un hombre, ya que "en el nuevo tipo de sociedad […] el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo rarísimas excepciones, no tienen acceso a él si no es a través de los hombres." (Blanco, Blanco Aguinaga 1994: 20). Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Galdós deseaba la emancipación de la mujer y lamentaba su marginación. Testimonio de ello son las heroínas inteligentes y llenas de cualidades que creó, pero antes que nada la lucha de Tristana, en la novela homónima, por valerse por sí misma y tener independencia. Galdós no ignora el sufrimiento que provoca a las mujeres su condición ancilar, ya que él "llega hasta la entraña de sus criaturas, mostrando […] las altas y bajas de su ánimo, junto a este paisaje interior, la presentación de un Madrid vivo y bullicioso, en las casas más confortables de la burguesía acomodada y en los sórdidos cuartos y buhardillas de la gente pobre" (Menéndez Peláez et al. 2005: 336).

II. *Fortunata y Jacinta*

II. 1. La novela

Es la más conocida de las novelas contemporáneas, la gran creación de Galdós y obra maestra del realismo español. La capital de España palpita entre sus páginas llenas de acontecimientos históricos e informaciones antropológicas de toda índole. El autor hace que el lector entre en tabernas de la mano de un pintor de panderetas, pare un simón por la calle, escuche la charla de una peinadora, acompañe a los personajes en sus compras, comparta la zozobra de los vendedores del mercado cuando sus puestos son destrozados por un incendio o la ilusión cuando los colegiales de San Ildefonso cantan los números de la lotería de Navidad, contemple los juegos de los niños pobres, que nunca han tenido juguetes y aprovechan cualquier desecho para transformarlo en trebejos…

Sin embargo, la novela tiene como subtítulo "Dos historias de casadas". El autor hace hincapié en el destino de las dos mujeres, que constituye el núcleo de la novela.

II. 2. Fortunata

Fortunata es una joven bella, pero sencilla, que ha nacido en los bajos fondos y no ha tenido ninguna oportunidad de instruirse, "una chica huérfana que vivía con su tía, la cual era huevera y pollera en la Cava de San Miguel" (Galdós 1992: I 205), según la describe Juan Santa Cruz, un joven burgués, único descendiente de una familia acomodada, al que Fortunata conoce casualmente y tiene la desgracia de gustarle. Ella, siendo muy inocente, se enamora realmente de él, pero Juanito no desea más que una aventura. La deja embarazada y – a instancias de su madre –, se casa con su prima Jacinta.

A pesar de la atracción física que siente por Fortunata, a Juan Santa Cruz le repugna su compañía: no tiene de qué hablar con ella, es demasiado ignorante y le aburre, le faltan la finura, la elegancia y la sofisticación de las mujeres de otras clases sociales.

Por eso, vivirán una historia de amor y de indiferencia, con innumerables meandros y altibajos; Juan persigue y abandona sin cesar a Fortunata, hasta que ella se muere, a raíz de un mal parto.

II. 3. Jacinta

Si Fortunata despierta la simpatía del lector, no menos digna de inspirar estima es la esposa de Juan Santa Cruz. Tampoco es muy culta, porque en la época las mujeres no estudiaban, pero tiene la educación de las señoritas de clase media, es más refinada y más elegante que la amante de su marido. Sin embargo, Jacinta destaca sobre todo por sus buenos sentimientos. Es mujer de gran dulzura y generosidad. Su deseo más ardiente es ser madre, pero el hijo anhelado no llega y ella se dedica a socorrer niños pobres. Todos los niños pobres la enternecen, de manera que no duda en ayudar a un niño que supone hijo de Fortunata y de Juan, entiende que el pequeño no tiene ninguna culpa. En este caso, la tratan de engañar para sacarle dinero, el niño no es hijo de su marido, pero ella se entera de la verdad y no le importa, ampara al niño de todos modos. Adoración, la hija de Mauricia, es otra niña que Jacinta socorre y le promete pagarle los estudios, para que se haga institutriz y pueda valerse por sí misma.

Jacinta acompaña a su amiga Guillermina, la gran filántropa, cuando ésta va al barrio pobre, y lleva siempre medicinas, mantas, alimentos.

II. 4. La rivalidad entre Fortunata y Jacinta

Juan Santa Cruz tiene el descaro de hablarle a su esposa, durante la luna de miel, de su relación con Fortunata, asegurándole que no es más que "un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir" (Galdós 1992: I 205). Más tarde, añade que Fortunata "hacía que me escribieran, porque la pobrecilla no sabe" (Galdós 1992: I 415). A lo largo de la novela, Juan Santa Cruz tranquilizará varias veces a su esposa con respecto a su amante: "Puedes hacerte cargo de mi tormento, y de lo que yo sufriría teniendo que considerar y proteger, por escrúpulo de conciencia, a una mujer que no me inspira ningún afecto, ninguno, y que últimamente me inspiraba antipatía,

porque Fortunata, créelo como el Evangelio, es de tal condición, que el hombre más enamorado no la resiste un mes. Al mes, todos se rinden, es decir, echan a correr...” (Galdós 1992: II, 63).

Pero Jacinta no es tan ilusa, intuye que Fortunata ha dejado a Juan un recuerdo imborrable, mezclado con arrepentimiento, ansia y deseo carnal.

De esta manera, la rivalidad entre las dos mujeres es provocada por el mismo hombre que las dos aman, ya que no deja de hablarle a cada una de la otra.

Cuando Juan Santa Cruz le confiesa a Jacinta su aventura con Fortunata, durante la luna de miel, la joven esposa se siente traicionada, está herida, pero compadece a su rival y en esto se ve la nobleza de su alma: “La esposa dio un gran suspiro. No sabía por qué; pero tenía sobre su alma cierta pesadumbre, y en su rectitud tomaba para sí parte de la responsabilidad de su marido en aquella falta; porque falta había sin duda. Jacinta no podía considerar de otro modo el hecho del abandono, aunque este significara el triunfo del amor legítimo sobre el criminal, y del matrimonio sobre el amancebamiento...” (Galdós 1992: I, 234).

Entre las mujeres que velan a Mauricia en sus últimos momentos están tanto Fortunata como Jacinta. La amante reconoce a la esposa, pero la esposa no reconoce a la amante, porque nunca se la habían mostrado. Por cortesía, cuando se quedan solas, Jacinta le dirige la palabra a Fortunata, a pesar de la mirada malévola de ésta. Fortunata es impetuosa y muy grosera, así que le clava las uñas, explicándole quién es. Jacinta reacciona con mucha dignidad, ignorando el incidente: “La de Santa Cruz recobró primero la serenidad, y entrando en la sala, volvió a ponerse en el sofá. Su actitud revelaba tanta dignidad como inocencia. Era la agredida, y no sólo podía serenarse más pronto, sino responder a la ofensa con desdén soberano y aun con el perdón mismo” (Galdós 1992: II, 208).

Después de este incidente, Guillermina invita a Fortunata a su casa, para sonsacarla y Jacinta se esconde en el gabinete contiguo, para escuchar la conversación. En esta ocasión, “poseída de la rabia de paloma que en ocasiones le entraba” (Galdós 1992: II, 252), Jacinta tiene una actitud desairada, pronuncia unos insultos, pero sin llegar a ser vulgar.

Fortunata envidia a Jacinta porque está casada con el hombre que ella ama, por su ropa fina, por sus modales refinados. Como Jacinta no tiene hijos, Fortunata considera que la verdadera mujer de Juan Santa Cruz es ella, porque le ha dado un hijo: “Ella es la que me hace desgraciada, robándome a mi marido... Porque es mi marido: yo he tenido un hijo suyo y ella no... Vamos a ver, ¿quién tiene más derecho?” (Galdós 1992: II, 83). Ese hijo le confiere cierta superioridad, Fortunata piensa que ella es mejor que Jacinta. En otra ocasión dirá: “Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa” (Galdós 1992: II, 247).

Fortunata siente cierto placer al denigrar a su rival, para destacar su superioridad. Está convencida de que Jacinta no es tan virtuosa como pretende: “¿Virtuosa?, tié gracia... Ninguna de estas casadas ricas lo es ni lo puede ser. Nosotras las del pueblo somos las únicas que tenemos virtud, cuando no nos engañan. Yo, por ejemplo... verbigracia, yo. Entrole una risa convulsiva. ¿Y de qué te ríes, pánfila?-se dijo a sí misma-. Más honrada eres tú que el sol, porque no has querido ni quieres más que a uno. ¿Pero estas... estas?... Ja ja ja. Cada trimestre hombre nuevo, y virtuosa me soy. ¿Por qué? Pues porque no dan escándalos, y todo se lo tapan unas con otras. ¡Ah!, señora doña Jacinta, guárdese el mérito para quien lo crea; usted caerá... tiene usted que caer, si no ha caído ya” (Galdós 1992: II 84). En realidad, a Fortunata le encantaría ser Jacinta, para estar casada con Juan y para llevar la ropa que lleva Jacinta: “Fortunata […] examinó con curiosidad a la esposa de aquel, fijándose detenidamente en el traje, en el abrigo, en el sombrero... No le parecía propio venir de sombrero; pero por lo demás, no había nada que criticar. El abrigo era perfecto. La de Rubín hizo propósito de encargarse el suyo exactamente igual. Y la falda, ¡qué elegante! ¿Dónde se encontraría aquella tela? Seguramente era de París” (Galdós 1992: II, 193).

Pero, a pesar de todo esto, Fortunata no puede dejar de observar las cualidades de su rival. La ve con la pequeña Adoración y admira la dulzura, la delicadeza y la generosidad de Jacinta. Sabe que Jacinta socorre a muchos niños pobres. Pero siempre acaba concluyendo que ella hubiera sido aún más virtuosa y loable, si hubiera tenido la oportunidad: “Ella es una mujer de mérito y yo he sido una perdida... Pero yo tengo razón, y perdida o no, la justicia está de mi parte... porque ella sería yo, si estuviera en mi lugar...” (Galdós 1992: II, 208).

Fortunata y Jacinta se odian y cada una desearía la desaparición de la otra. Sin embargo, el amor por el mismo hombre las une, el lazo de las dos tiene algo fraternal, el odio que se profesan acaba suavizándose.

Fortunata es abandonada otra vez por Juan Santa Cruz, cuando está embarazada. Da a luz y la hemorragia no puede ser detenida por la medicina de la época. Comprende que se va a morir y decide dejarle su bebé a Jacinta, convencida de que la esposa de Santa Cruz le criará amorosamente. "Yo se lo quiero dar, porque sé que ha de quererle, y porque es mi amiga" (Galdós 1992: II, 521), le dice a Jacinta en la carta que no puede escribir, pero dicta para ella. Recibe los agradecimientos de Jacinta y esto le alivia la agonía.

Galdós imagina un encuentro de las dos mujeres, que se reconcilian, olvidando su antiguo rencor: "Con la muerte de por medio, la una en la vida visible y la otra en la invisible, bien podría ser que las dos mujeres se miraran de orilla a orilla, con intención y deseos de darse un abrazo" (Galdós 1992: II, 532). No cabe duda de que unos sentimientos tan contradictorios y tan matizados no pueden ser entendidos y descritos por cualquier escritor.

III. *España sin rey*

III. 1. La novela

España sin rey abre la quinta y última serie de los *Episodios nacionales*, la que Galdós no logró acabar. Es decir, esta última serie abarca solamente seis novelas, no diez como todas las cuatro series anteriores. Francisco Caudet afirma que "no por ello deja de tener el ciclo de cinco series un final coherente y concluso, ni impide ello que la meta más principal de todas, y que a todas engloba, de crear una macroestructura narrativa se deje de alcanzar" (Caudet 2020: 43).

La novela está ambientada en la España de 1869, después de *la Gloriosa* y de la partida de Isabel II. Un caballero, Don Juan Urríes, se comporta como un verdadero Don Juan Tenorio y seduce varias mujeres. Entre las víctimas de Juan Urríes están Fernanda Ibero y Céfora, las protagonistas de la novela. Otro personaje que acaba teniendo un papel determinante es el Bailío, un hombre maduro, algo trastornado, admirador de los ideales caballerescos, que sueña con un gran amor y se enamora de Fernanda Ibero, pero sabe que ella nunca le corresponderá. Por eso, decide protegerla.

III. 2. Fernanda

Es hija del coronel Santiago Ibero y de Gracia Castro-Amézaga, una descendiente de familia acomodada, de la nobleza rural.

Fernanda recibe una educación esmerada y es preparada para un buen matrimonio. Es una joven voluntariosa, llena de valor y bastante atrevida. Se enamora de Juan Urríes y, con el beneplácito de su familia, comunica con él mediante cartas, cuando él está en Madrid. Juan Urríes le ha prometido matrimonio.

Pero el caballero va a verla y a comunicarle que, a instancias de su hermano, el autoritario marqués de Ben Alí, ha decidido romper el noviazgo con ella y casarse con otra mujer. A pesar de esto, le asegura que la sigue amando, le escribe otras cartas de amor y la ilusiona, logrando de ella unos encuentros furtivos, sin consecuencias trascendentes. Ella trata de resistirse, pero él se muestra desesperado y ella es inexperta: "Con pérfido arte lo dijo, revistiéndose de una dramática gravedad que admirablemente realzaba sus ademanes varoniles. La inocente y crédula Fernanda se enganchó en la fina red arácnida de cazar moscas" (Galdós 2020: 336).

III. 3. Céfora

Se llama Nicéfora, por el santo del día. Es hija de Miguel de Zambrana, un noble español y de Mesooda, una judía. El padre se muere y Céfora es criada por la piadosa viuda de su padre. Céfora es rubia y de una belleza angelical. Tiene arrebatos religiosos y dice que quiere hacerse monja.

Es una joven más atrevida y más decidida que Fernanda. Es impasible, trata a Urríes con frialdad: "Reconoce, amigo mío, que mis desgracias, esta humillación en que vivo, me dan derecho a mortificar […] Mortifico a los que me quieren, Juan. Así me querrán más" (Galdós 2020: 344)

En Madrid, va a misa con Juan Urríes y después entra a una casa cercana con él. El Bailío los persigue y es testigo de todas las andanzas del prometido de Fernanda. No hay duda: es amante de Juan Urríes.

Después de romper su noviazgo con Fernanda, Urríes sigue tanto la relación con ésta (pero a escondidas), como el idilio sacrílego con Céfora, que entra al convento y se prepara para su juramento.

Céfora acepta que Urríes la rapte del convento y preparan juntos la huida.

III. 4. La rivalidad entre Fernanda y Céfora

La rivalidad entre las dos mujeres es provocada por Juan Urríes, del que ambas se enamoran. Cada una se entera de la existencia de la otra. A Céfora no le importa demasiado, pero Fernanda es decente y aspira a un matrimonio digno de ella y de su familia, no puede aceptar una relación clandestina. Está enamorada de Juan Urríes y tiene el corazón desgarrado entre el amor y el deber. Por eso, "En el corazón de la enamorada joven, el odio a Céfora era una llama inextinguible. A Céfora tenía por autora de los tormentos que le ocasionaba el desvío de don Juan; y mientras más bello y seductor a sus ojos se presentaba el hombre amado, más terriblemente crepitaban las llamas del corazón, y más acerada y persistente era la idea fija, semejante a una brújula montada en el cerebro" (Galdós 2020: 339).

Aunque acepta una cita, Fernanda no pierde la cabeza y no olvida sus sospechas. Ayudada por dos criadas de confianza, sale por la noche y persigue a Juan Urríes, para aclarar sus dudas. Efectivamente, ve al caballero junto con Céfora. El Bailío visita a menudo a la familia de Fernanda y, cuando tiene oportunidad de hablarle a solas, le da esperanzas de reconciliación con Urríes. Más tarde comprende que se equivoca: Juan Urríes planea el rapto de Céfora del convento. De estos planes se entera también Fernanda. El Bailío tiene intención de retar a Juan Urríes, para vencerle y obligarle a casarse con Fernanda. Prepara su espada y espía a los dos enamorados. A su vez, Fernanda persigue también a la pareja y la sorprende por la noche en una casa vacía. Se citan para la noche siguiente. Va también Fernanda, con su criada de confianza y aborda a Céfora. Fernanda tiene la espada del Bailío. Céfora trata de huir despavorida, Fernanda corre detrás de ella: "Las dos jóvenes corrían a competencia con gallardos quiebros y brincos, salvando las desigualdades del terreno como gacelas perseguidas. Iban locamente al acaso, y sin darse cuenta recorrían todo el campillo, internándose en el recodo solitario próximo a la tapia de las Brígidas... A Céfora se le acabó el resuello antes que a Fernanda, y fue alcanzada por esta, que con mano vigorosa la cogió del brazo y la detuvo, quedando ambas frente a frente..." (Galdós 2020: 408). Céfora llama a Juan, que no debe estar lejos, y esto enfurece a Fernanda. En un arrebato, Fernanda le clava la espada a Céfora: "Frenética cerró contra ella, y ¡ras!... allá fueron al suelo Céfora y espada, aguja clavada en un acerico... La diablesa pasó de este mundo al otro sin decir apenas ¡ay!" (Galdós 2020: 409).

IV. Conclusiones

Galdós tiene el mérito de haber introducido realmente a la mujer en la narrativa española. Con él, la mujer deja de tener un papel decorativo e iguala al hombre. Es muy conocida y estudiada la rivalidad entre las dos heroínas de *Fortunata y Jacinta*, la novela más famosa del escritor preclaro, pero no se puede decir lo mismo de la rivalidad entre Fernanda y Céfora en *España sin rey*, novela que abre la última serie de los *Episodios nacionales*. La enemistad es provocada en ambos casos por un hombre, hay siempre dos mujeres enamoradas del mismo hombre, Juan de Santa Cruz en el caso de Fortunata y Jacinta y Juan Urríes en el caso de Fernanda y Céfora. Es interesante observar que los dos se llaman Juan y son, efectivamente, unos donjuanes vulgares.

Galdós se revela en ambas novelas un finísimo conocedor del alma femenina. Fortunata y Jacinta se odian, pero su odio está entreverado de otros sentimientos -Fortunata admira a Jacinta, mientras Jacinta siente lástima por Fortunata-, y su relación conoce muchos meandros. En cambio, Fernanda y Céfora se odian, aunque no con la misma intensidad: Fernanda odia a muerte a Céfora, mientras esta última es más moderada. Cada novela acaba con la muerte de una de las dos mujeres enfrentadas. Pero, mientras Fortunata y Jacinta se reconcilian, Fernanda asesina a Céfora.

BIBLIOGRAPHY:

1. BLANCO, Alda, BLANCO AGUINAGA, Carlos (1994). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *La de Bringas* (pp. 9-45). Madrid: Cátedra.
2. CAUDET, Francisco (1992). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
3. CAUDET, Francisco (1992). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Quinta serie* (pp. 9-166). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
4. GONZÁLVEZ, Isabel, SEVILLA, Gabriel (2017). *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
5. MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús et al. (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.
6. PÉREZ GALDÓS, Benito (2020). *España sin rey*, en *Episodios nacionales*, Quinta serie. Madrid: Cátedra Letras hispánicas, pp. 179-414.
7. PÉREZ GALDÓS, Benito (1992). *Fortunata y Jacinta*. I, II. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
8. PÉREZ GALDÓS, Benito (2017). *Tristana*. Madrid: Cátedra Letras hispánicas.
9. ZAMBRANO, María (2020). *La España de Galdós*. Madrid: Alianza editorial.

WITIN IHIMAERA REVISITED

Mihaela-Anca Ogăşanu
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: *The widely celebrated novel The Whale Rider penned in English by the New Zealand writer Witi Ihimaera is an intricate cultural celebration of Maori traditions that can function as a firm basis and can also connect,supplying a collective potential but at the same time providing individual power that grows upon solid ground.They empower both adolescent and female personality, subverting patriarchy.Thus Maori identity is based upon multiple ties with family myth and environment.The myth is never just past,it has far reaching resonances in the present,the past is no longer idealized and neither is the future deprived of the hope for a picture of peaceful normality,the old intermingling with the new.The myth is kept alive :past,present and future melt into each other.*

Keywords: *Paikea,discrimination, patriarchy, contempt, destiny*

The Whale Rider is a representative novel from Ihimaera's early period of his literary career. A Māori fable and celebration of the redeeming Pakeha peace. Witi Ihimaera ‘s world is no doubt rooted in tradition and complete. The admixture of elements the novelist identifies does justice to the complexities of the discursive continuum which Ihimaera’s fictional practice operates.

Thus we endeavour to locate Witi Ihimaera’s fictional village of Whangara,tracing aspects of biculturalism.”Whangara must be one of the most beautiful places in the world ,like a kingfisher’s nest floating on the water at summer solstice.There it was,with church in the foreground and marae behind,silhouetted against the turbulent sea.And there was Paikea,our eternal sentinel,always vigilant against any who would wish to harm his descendants.Caught like this,the village was a picture of normality given the events that were to come."(TWR p 120)

The entire oeuvre of Ihimaera shows clear signs of the cultural intricacy that mark his life and career,revealing an awareness that is both Maori and European and is so in ways that can sometimes be isolated from each other but are often indistinguishably merged.Both illustrate the fluid nature of the concept of cultural identity.

The starting point for this approach to the award-winning New Zealand author lies in the desire to rediscover innocence and wisdom,free of cynicism and doubt in answering the typical New Zealand question “Save the whales?” or rather “Let the whales save the Maoris?”

Witi Ihimaera appears to attempt fresh revisions of Maori histories ,mostly rural,where memorialization and nostalgia co-exist with a deep concern for the land and the sea to taste the hedonistic life.

This intercultural construct enables its creator to explore aspects of New Zealand society,trying to establish a balance of intercultural elements.We detect Ihimaera’s intention to insist both on its universality and its New Zealand specificity,drawing on aspects of a number of New Zealand communities as compared to Guinea New Papua or Australian cultures.The broader intention is to explore Ihimaera’s assertion in The Whale Rider that Rawiri was right when he decided to go out to see ‘the world’.First he flew to Australia and discovered that everything he’d been told about Aussie was true:’it was big,bold,brassy,bawdy and beautiful’,he had realized that there were so many other Maoris over there ,in Sydney.He was like a kid in a great,big toyshop,wanting to touch everything.”Whangara wasn’t as big as this ,with its teeming city streets,glass skyscrapers,glitter and glitz”.(TWR pp65-66)

Nanny Flowers,Kahu’s grandma reproached Rawiri that after Australia,instead of coming home he chose gallivanting all over the globe and decided to go to Papua New Guinea.

Witi Ihimaera himself marvelled at the nationalism sweeping Papua New Guinea and the attempts by the Government to transplant national identity and customs onto the colonial face of the land.”They were doing so despite an amazing set of difficulties:first,Papua New Guinea was

fractionalised into hundreds of tribal groups and their language was spoken in a thousand different tongues;second,there were so many outside influences on Papua New Guinea's inheritance ,including their neighbours across the border in Irian Jaya;and,third,the new technology demanded that the people literally had to live 'one thousand years in one lifetime',from loincloth to the three-piece suit and computer knowledge in a simple step.In many respects the parallels with the Maori in New Zealand were very close,except that we didn't have to advance as many years in one lifetime.However,our journey was possibly more difficult because it had to be undertaken within European terms of acceptability.We were a minority and much of our progress was dependent on European goodwill.And there was no doubt that in New Zealand ,just as in Papua New Guinea ,our nationalism was also galvanising the people to become one Maori nation."(TWR p 74)

Rawiri came to grow into an understandinf of himself as a Maori and became prepared for his date with destiny. Whether it had anything to do with Kahu's destiny, he was not sure of but what he knew was that he grew more mature in his own understanding that Kahu was getting closer and closer " to the point where she was in the right place, at the right time, with the right understanding to accomplish the task which had been assigned to her".(TWR p 75)

Thus Rawiri had no doubts that Kahu had always been the right person. His conviction was so unlike Koro Apirana's misogynistic views about the chosen person, ' the one' to carry on the leadership of the Maori people.

Unfortunately Koro, the grandpa, as gruff as usual was not returning six-year-old Kahu's affection when she came to stay in Whangara with Ana and Porourangi, her other uncle. The latter is but an alter ego of Ihimaera when writing about the problems he felt were facing the Maori people. He wrote in a letter addressed to the expatriate brother Rawiri about the trip he took with Koro Apirana to Raukawa country, being highly impressed with the way in which Raukawa "was organizing in its youth resources to be in a position to help the people in the century beginning with the year 2000. 'Will we be ready?' he asked. 'Will we have prepared the people to cope with the new challenges and the new technology? And will they still be Maori?' ". (TWR p 76)

He was aware that the answer lay in Koro Apirana's stubbornness in organising the schools for young people, he himself being the master who could pass on the secret knowledge of the past to the new generation. He "was like an old whale stranded in an alien present" (TWR p 76) still having a vital role in molding the future of his people.

In the following pages of the novel, we come across the traumas experienced by the expatriate Rawiri in Australia when his friend's wife made a discriminatory remark while attending a party, when embarrassed by his presence she said to another guest with a laughter glittering like a knife " His a friend of Jeff's. You know our Jeff, always bringing home dogs and strays. But at least he is not an native." (TWR p 78)

A second incident, a tragic one took place when they went back from the reception hosted for that young expatriate newlywed couple. A horrible car accident ended up with a man catapulted into the broken windscreen, his body thrown ten meters to smash on the road. With contempt and no remorse Clara did not allow Rawiri to get out of the car uttering " Oh no. No. His tribe could be on us any second. Payback, it could be payback for us. It's only a native." (TWR p 79). That native walked carelessly on the side of the road when a cloud covered the moon for a moment. He shouldn't have been there, it seemed.

Rawiri didn't blame his friend. His bitter reply, " You can't help being who you are ", shows a mature life philosophy and a sign of resignation. In poetic words, he expresses sympathy for the waste of that young man who died on the moonlit road " the manner in which the earth must be mourning for one of its hopes and its sons in the new world, and the sadness that a friend I thought I had would so automatically react to the assumptions of his culture." (TWR p 80)

Kahu's letter, written to her uncle Rawiri and signed with her full name as she learned about her ancestors ' history, is worth insisting upon as proof of Maori pride in a seven-year-old girl, delighted with the fact that she can prepare the Hawaiian dish made from the fermented root of the taro (a tropical plant) which has been baked and pounded to a paste. " Guess what, I am in the front row of

our Maori culture group at school. I can do the poi. We are all lonesome for you. Don't forget me, will you. Love. Kahutia Te Rangi" (TWR p 81)

As there was nothing further to keep him in Australia, her uncle Rawiri flew back to New Zealand, bringing Kahu as a present a beautiful dress 'a three sizes too small'. He describes her in a tender way as follows: " The little baby had turned into a doe-eyed, long-legged beauty with a sparkle and infectious giggle in her voice. Her hair was unruly, like an Afro, but she had tamed it into two plaits today. She was wearing a white dress and sandals. She ran up the steps and put her arms around my neck."(TWR p 83). He marveled at her stream of conversation and the pouring details about being the top of the class, the leader of the culture group and her love for singing Maori songs.

Kahu's grandma Nanny Flowers is a strong-willed woman who keeps the family together, controls and tames Koro Apirana's growly ways, threatening him with divorce almost every day. She fights against her husband's misogyny who doesn't give a hang about women's rights while she believes in human equality " Girls can do anything these days. Haven't you heard you're not allowed to discriminate against women any more? They should put you in the jailhouse " (TWR p 85).

Nanny Flowers turned into "The Queen of Whangara" surprized the whole family even her 'old goat' husband, preparing a joyful atmosphere and the festive dinner on the occasion of Rawiri's return with hula dance which is far more than just a dance, it is a complex art form—a blend of poetry, movement, and spirituality that serves as a way to preserve Hawaiian history and culture, Maori bread, crayfish, lots of wine and fun, good music, guitars, songs and much love. " 'See how we love you, uncle? We killed the fatted calf for you, just like the Bible says'. She hugged me close and then skipped away like a songbird"(TWR p 86)

Kora Apirana, the grandpa dismissed and pushed Kahu away when she came up to him at the party. He was the same grumpy unemotional creature obsessed with the search for "the one" from among the boys. „Ever since the birth of Kahu's young sister he had become more intense and brooding. Perhaps aware of his own mortality, he wanted to make sure that the succession in the present generation was done, and done well. But in doing so he was pushing away the one who had always adored him, Kahu herself." (TWR p 86).

Unlike Koro, Grandma is so proud of Kahu and claims that she might be of her Muriwai breed. Or Mihi Kotukutuku who had been Nanny's cousin.

The stories of Mihi's exploits were in high favor with Kahu's relatives. Mihi was a big chief, descended from Apanui, after whom Nanny's tribe was named "The story we liked best was the one telling how Mihi had stood on a sacred ground at Rotorua. 'Sit down,' a chief had yelled, enraged. 'Sit down', because women weren't supposed to stand up and speak on sacred ground. But Mihi had replied, 'No you sit down! I am a senior line to yours!' Not only that, but Mihi had then turned her back to him, bent over, lifted up her petticoats and said, 'Anyway, here is the place where you come from!' In this way Mihi had emphasised that all men are born of women." (TWR p 87).

Kahu was beautiful,both inside and outside.She didn't know what cunning,envy or jealousy meant.She knew what frustration and sadness meant.She was unloved and rejected by her Paka and that hurt much.At his "Go away .You are of no use to me"her look almost spoke to herself "You just wait Paka,you just wait"(TWR p 88).Thus the novelist empowered her instead of humiliating her by a sexist attitude.That could happen in a patriarchal society such as New Zealand.

Koro Apirana bears the weight of tradition.He is central to the novel's exploration of patriarchal power.As tribal chief,he epitomizes traditional expectations that leadership must pass through male descendants.But Koro is also a human being driven by the feeling of fear:both the fear of cultural lossand the fera that deviating from tradition will corrode Maori identity.By means of such a character the novelist reveals his own conviction that patriarchy in the context of present day New Zealand is not solely an oppressive,outdated system but a heritage saturated with anxiety and confusion over continuity.Koro is the embodiement of the patriarch.His power relies in obeying traditions sharing the conviction that leadership must pass through male descendants.He follows slavishly the rules imposed in the past never abolishing them for fear he might weaken and consequently corrode his authoritarian leadership in the Maori community.He proves anxious over heritage ,over a possible subvertion of patriarchy because of neglecting cultural roots.

While her Grandpa,affectionately named ‘the old Paka’is fearful and suspicious as burdened by the weight of tradition ,Kahu shows strength,determination and is not scared by the tyranny of racism ans sexism.On the contrary she shows courage ,wisdom and power in facing discrimination both for being a Maori in a majority Pakeha society and a girl among so many boys who are trained in the meeting house in order to become the rightful leaders in her culture.Kahu follows in Nanny Flowers ,her grandmother’s steps who was always ‘stepping out of line’.Ever since she was named Kahu,after Kahutia Te Rangi,a man’s name,the name of the ancestor of the village.”Not only was Kahutia Te Rangi a man’s name but it was also the name of the ancestor of the village.Koro Apirana felt that naming a girl-child after the founder of our tribe was belittling Kahutia Te Rangi’s prestige.From that time onward ,whenever Koro Apirana went past the meeting house,he would look up at the figure of Kahutia Te Rangi on the whale and shake his head sorrowfully.”(TWR p 20)

A moving scene in the novel is the school-prize giving break-up ceremony for which Kahutia Te Rangi sent no RSVP required invitations.In her P.S. and P.P.S.she added the unintentional comical ending.”I do not wish to be embraced again”(TWR p 90) meaning embarrassed,in fact.Kahu was ever and overpresent in the program,the school choir,the skits,the gymnastics,the school cultural groups.While she sang, her voice rang out with pride.She kept smiling at her family but for the great absent,Grandad Koro.The headmaster announced that one of the students would read the speech which had won the East Coast Primary School Contest.What was remarkable was that Kahutia Te Rangi would give the speech entirely in her own tongue ,the Maori language.That was meant as a surprise to her grandfather.

Kahu’s journey is not only about proving herself capable but about reframing what leadership means.She does not mimic the attributes traditionally associated with male leadership in Maori culture;instead she displays qualities often dismissed :empathy,vulnerability,spiritual attunement ,attention,building intimacy,understanding,harmony,care.Her connection with the whales is not an exhibition of dominance but of responsive dialog.Her final act-riding the whales back into the sea -is both symbolistic and concrete:it is the moment when the community recognizes that Kahu’s voice and actions bear the legitimacy that lineage alone cannot fully justify.The whales in *The Whale Rider* are more than majestic beings;they are ancestors and spiritual interlocutors.Their beaching is both a signal of physical environmental distress and of cultural estrangement.By anthropomorphizing nature in this way,Ihimera refuses a dualistic separation between human culture and ecological systems.Rather,ecological health and cultural health are interwoven.

Witi Ihimaera ,the academic,must have acknowledged the old English poem *The Whale* preserved in *The Exeter Book*.According to the Wordsworth Companion to Literature in English,edited by Ian Ousby,the first section of the poem “tells a common story about the whale from a version of the *Physiologues.*The whale’s practice of lying with its back exposed encourages sailors to land on it thinking it as an island ,but when they are moored and light their fires it dives and drowns them.This is interpreted allegorically to illustrate the means by which the devil operates:fiends use deception to make the unwary,complacent and then carry them off to hell”(Ousby,1992,p 993)

To conclude,Witi Ihimaera seems to have a comprehensive knowledge of Maori tradition at his fingertips.Like his previous and later novels *The Whale Rider* elucidates social,literary and cultural aspects of the land and of the people.Valuable,comprehensive,meticulously done they are clearly indispensable to those interested in New Zealand culture.

BIBLIOGRAPHY:

1. Boehmer ,Elleke,*Colonial and Postcolonial Literature* Oxford,Oxford University Press,1995
2. Byatt,AS and Sodre,Ignes,*Imagining Characters*,Vintage Books,1997
3. Huggan,Graham,*AustralianLiterature,Postcolonialism,Racism,Transnationalism*,Oxford,Oxford University Press,2007
4. Jacobs,Karen,*The Eye's Mind.Literary Modernism and Visual Culture*,Ithaca and London,Cornell University Press,2001
5. Rutherford,Anna(ed),Kunapipi Volume V, No 1,1983; Volume XIV No 3, 1992.

THE MIHAIL SEBASTIAN CASE

Iulian Băicuş
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: *In this article I had been struggling to bring more details about the Sebastian case as seen by Marta Petreu. I take the opportunity and make these clarifications here and now.*

At one point Marta Petreu [1], in the volume **The Devil and His Disciple: Nae Ionescu-Mihail Sebastian**, released two years after the publication of my book, **Mihail Sebastian, Projections on the Screen of European Culture[2]**, the initial title of my book was completely different, Mihail Sebastian, or the greed of the tragic, but the publisher thought that the new title had a better chance of receiving a subsidy from the Romanian Government, more precisely from the Department for National Minorities, from the personal order of Nicolae Manolescu it was not reviewed, however the critic made a small gesture of reverence to the book, inviting me to the UNESCO Colloquium in Paris, for which I thank him from the bottom of my heart, I had said it before I had the joy of meeting Mrs. Sebastian, his brother's wife, Dr. Pierre Hechter, and his two nieces and nephews, and to see with my own eyes two of the notebooks of the diary itself there I avoided discussing these political issues and referred strictly to the influence of Proust's work on him. This boycott on all fronts that he has been practicing for years, this "omerta" law of silence, was supposed to be silenced by the ideas in my book, in which it is said in black and white that we had a Holocaust that killed hundreds of thousands of Jews, see the report of the commission led by Elie Wiesel, adopted by Ion Iliescu, to make room for Mrs. Marta Petreu's book, in a discussion between four eyes told me that I had brought out the author too well and that a counterbalance was needed, to highlight his concessions from the time when he worked on The Word Review[3], I replied that his work is a spiritual construction site and that with its help one can study the whole process of awakening his Jewish identity. I did nothing but a simple act of rereading, I did not want to give the author an aura that he does not deserve, that of a martyr, but I limited myself to a careful and very meticulous archaeological search, and I did not stop from this exploration even today, it will be an author that I will study all my life.

But to close the parenthesis and return to my initial idea, Marta Petreu who claimed to have discovered an article in the magazine **The Word Review** in which Mihail Sebastian declared that Il Duce was a person very attentive to his clothing, that he dressed in hundreds of uniforms of the Italian army, in fact he had an impressive collection of military uniforms, this passion was also had by the kings of Romania but especially by King Carol II, extrapolating this small passage to the entire work of Mihail Sebastian in order to make him an admirer of Italian fascism, as if with such "pars pro toto" judgments you can compromise the work of an author who is increasingly translated abroad. It was natural for Duke Mussolini to be very careful about the way he dressed, the roots of the political myths of his new Roman empire went down to the area of the Roman emperors, his political dream being to rebuild, both in Europe and in Africa, the borders of the old empire, through a symbolic unification with the other Aryan empire, the German one, a kind of restoration of a Carolingian empire and a unification by force, through racial uniformity. Unfortunately this utopian dream implied the elimination of all non-Aryan races, Haushoffer's theory having no genetic basis, and even recent research has shown that Adolf Hitler had a Jewish grandfather, and led to a real genocide of Gypsies, Jews, Poles or Russians, the Slavs being considered an inferior race and being massacred by the millions throughout the invasion of the Soviet Union and slaughtered at Stalingrad. a huge slaughterhouse, much larger than the one in Vonnegut's novel, Slaughterhouse Five. Various historians of the Second World War speak openly today about this taste for pomp and etiquette of

[1] Marta Petreu, The Devil and His Disciple, Nae Ionesscu-Mihail Sebastian, Ia;I, Polirom Publishing House, 2009
[2] Iulian Băicuș, The Projections on the Screen of European Culture, Hasefer Publishing House, 2007
[3] Revista Cuvântul, The Word Review

Duke Musollini, without being immediately labeled by their colleagues in the boot as "fascists", I don't see why we would do this with a Romanian writer who risked being deported or sent to a concentration camp at any time, Mrs. Marta Petreu's attitude as a Ceausescu historian scares me a bit, especially since she has put her to work a few times, sometimes justified, in the cases of Emil Cioran, followed for a study that has aroused a lot of controversy entitled **A Past or "The Transfiguration of Romania[4]"** or Nae Ionescu, accused of plagiarism, after a volume entitled **Mysticism** of Evelyn Underhill[5], edited by Mrs. Marta Petreu in the Apostrophe Library that she has been pastoring since the 90s, a rather unfounded accusation, since the author dictated those passages in a university course, and his students published those lecture notes after his death, as a kind of posthumous tribute to their teacher, see the similar case of Wittgenstein, but quite out of place, see the discussion around Eugen Ionescu's Jewish roots in the essay Ionescu in his father's country, which triggered a scandal with deep echoes in the consciousness of the author and his daughter Mrs. Marie-France Ionesco, creating hostility and making it impossible for him to return after 1989 to his mother's country, which he had never abandoned spiritually. Emil Cioran, **The Transfiguration of Romania**.

In The Transfiguration of Romania he will nuance the typology of the countries that did not make up a great culture but what is called a fashion citing Dutch painting, with great landscape painters, Franz Hals, Meindert Hobbema, Jacob van Ruysdael, to whom the sensitivity of silence takes the proportion of chiaroscuro, at one point Mateiu Caragiale in a typical Proustian procedure, that of ek-phrasis, will compare the figure of the main character of the story **Remember[6]**, an enigmatic dandy, Aubrey de Vere, with a face painted by him, but also a great portraitist, Rembrandt van Rjin, about the secret light in his canvases will speak in a superb essay inserted in **The Book of Delusions[7]**, will characterize him as a painter of old age and will admire the accuracy and tragedy of the wrinkles in the portrait of an old man, in the collection of the Louvre Museum in Paris, I don't know why Emil Cioran forgets to mention exactly Marcel's favorite painter, and obviously also that of the writer Marcel Proust, Vermeer van Delft, who is also my favorite Dutch painter. E:M: Cioran would praise him for his talent as a portraitist a little later, in the pages of the essay Tears and Saints, in which references to Dutch painting abound, characterizing him as a painter of silences and domestic calm. In fact, sometimes he makes some transpositions, translates elements from the plastic language into the musical one with the help of synesthesia, borrowed from Symbolism, a very good example being the one in Tears and Saints in which the great composers of the world Bach, Häendel and Mozart taken from German or Dutch painting. Thus Bach would have combined the drama of Grünewald with the interiority of Hans Holbein, Handel, whose music emphasized the magnitude of the earth, would be a combination of the massiveness and linearity of Dürer and the bold vision of Baldung-Gruer, while Mozart would be a Botticelli in which a greater amount of melancholy was poured. Cioran will continue to write about Dutch painting throughout the essay Tears and Saints, writing that the infinity of this painting awakens all your melancholy, evoking the heavy and vast sky covered by clouds like materialized sighs, and in this very concise description the subject of an essay by Andrei Pleșu[8], **Picturesque and Melancholy**. But Cioran does not stop at classical or baroque painting, the modern painters he approached are Van Gogh or the expressionist Kokoshka, and whom he will contextualize just as well, a sign that he was a lover of fine art and a thinker who phenomenologically penetrates into the painting he admires and who understands it and is able to explain it to others. Among those who gave him some illusory happy dreams are some painters, Boticelli, Claude Lorrain, Watteau or Corot, but obviously it is not known why only one composer appears on the list of this list, Mozart, although everywhere he had written that Bach helped him understand the structure and imaginary geography of Paradise. Denmark, although it gave to humanity Kierkegaard, Norway and Sweden, those that gave Strindberg, Ibsen, Hamsun, have not managed to pass the status of mere cultural fads either. Bucur Țincu, a friend of Cioran's youth, who would later publish a small essay entitled The Defense of Civilization, a bit pressed by the epigonism

[4] Emil Cioran The Transfiguration of Romania, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2022
[5] Evelyne Underhill, Mysticism, Alley House, 2020
[6] Mateiu Caragiale, Remember in Works, Roumanian Cultural Foundation, 1996
[7] Emil Cioran, The Book of Delusions, Bucahrest, Cartea Românească, Publishing House, 1936
[8] Andrei Pleșu, Picturesque and Melancholy, Bucharest, Univers Publishing House, 1980

of Cioran's style, would compare them in a review printed in a magazine of the time The Transfiguration, the title being announced in several newspaper articles, with two other masterpieces of reactionary thinking in Romania, with the Boiling Must, by Octavian Goga and with the political articles of Mihai Eminescu. The core of Cioran's reactionary thought comes from his early readings of Joseph de Maistre, the clarification being detailed in the chapter he dedicates to him in **Exercises of Admiration**[9], an author that Antoine Compagnon will include in a recent study, **The Antimoderns**[10], on the list of the great reactionary intellectuals of France. If we were to do the same, the names of Hasdeu, Eminescu, Goga, Iorga, Pîrvan, Eliade, Cioran, Nae Ionescu or Noica should not be missing from the list of our anti-moderns. Cioran, a great hunter of famous quotes, will quote in The Transfiguration of Romania a joke of his who said that the most important institution that could lead to the progress of a society is the executioner, a very good passage, from which we can see how the set of his ideas as a Maistre, well captured in this famous essay, an x-ray of reactionary ideas, which constitutes a good pendant to the ideas about social utopias formulated in History and Utopia.

Also, just like in the passages in Blaga's essay, The Mioritza Space, in which the Romanian Orthodox church is brought face to face with the crushing grandeur of the Gothic or Romanesque style, Romanians cannot build a cathedral, because the towers of our churches do not rest on the sky, except for those of the wooden churches in Maramureș, where the influence of the Gothic contradicts the theories of Cioran and Blaga. Recently the newest National Cathedral put an end to the whole discussion, being a Romanian National built in both Gothic and Byzantine Styes. A cathedral is a challenge to the Divine, but it also contains a question and a test of a nation's cultural identity. This continuous discourse on our national or identity specificity is a constant in Romanian culture, it begins sometime in the Junimist period but knows new acute ones in the interwar era. This is where Maiorescu's theory of bottomless forms, the essay on the inherent politicism of the ruling classes in our country, written by Constantin Rădulescu Motru, but also Dumitru Drăghicescu's study , **From the Psychology of the Romanian People**[11], the sociologist had even given his doctorate with Emile Durkheim in Paris, Gherea's theory of neo-serfdom, Ștefan Zeletin's study, The Romanian Bourgeoisie, but also a very small essay, entitled From the Land of Donkeys , a political fairy tale of our bourgeoisie in which the flaws of the Romanian character are pricked with a fine needle, it could be considered a kind of autochthonous Animal Farm, but also G. Ibrăileanu's essay , **The Critical Spirit in Romanian Culture**[12], the first analysis of the two Romanias, **The History of Modern Romanian Civilization**[13] **by** E. Lovinescu or the afterword The National Specificity to the Huge Tome of **The History of Romanian Literature from the Origins to the Present**, written by G. Călinescu[14] , the one who will definitively fix the canon of Romanian literature, amended here and there, by contemporary critics such as Ion Negoițescu or N. Manolescu. An extraordinary and exhaustive dossier has been made available to contemporary readers by Iordan Chimet in the four volumes of essays collected under the title **The Right to Memory,**[15] in which there is also a consistent, almost complete grouping on the polemic triggered around the powder generation. Also, those who want to understand the social and political context of the genesis of Romania's Transfiguration cannot skip Mircea Eliade's nationalist journalism from the cycle of "Romanian Adamism" and the Spiritual Itinerary, over **The Rose of the Winds**[16], the in memoriam volume of political articles written by Nae Ionescu, over the journalism of Constantin Noica, the magister of the 27th generation, over the articles or reviews of N.Crainic, Dan Botta, Mihail Sebastian, Octav Șuluțiu, Eugen Ionescu, Șerban Cioculescu, G.Călinescu, P.Constantinescu, etc. From all this essayistic material, or rather by referring to it, was born **The Transfiguration of Romania**, one of

[9] Emil Cioran, Exercises of Admiration, translated to Romanian by Emanuel Marcu, Bucharest, Humanitas Publishig House, 1993
[10] Antoine Compagnon, Les antimodernes, De Joseph de Maistre à Roland Barthes, Paris: Gallimard, 2005
[11] Dumitru Drăghicescu, From the Psychology of Romanian People, Leon Alcalay Publishing House, 1907
[12] G.Ibrăileanu, The Critical Spirit in Romanian Culture, 1909
[13] E.Lovinescu, The History o Romanian Civilization, Bucharest, Minerva Publishing, 1992
[14] G.Călinescu, **The History of Romanian Literature from the Origins to the Present, Bucharest, Minerva Publishing, 1982**
[15] Iordan Chimet, The Right to Memory, Cluj Napoca, Dacia Publishing Hose, 1990
[16] Nae Ionescu, The Rose of the Winds, edited by M.Eliade, The Rose o the Winds Publishing, 1990

the most controversial books in Romanian culture, even if the 1991 edition, revised by the author, completely misses chapter IV of the princeps edition, in which most anti-Semitic and totalitarian ideas were concentrated.

This complex that we could not build any Orthodox cathedral still haunts us, given the debate in the Romanian public space and in the media regarding precisely the opportunity to build a Cathedral of the Nation's Salvation, a rather inappropriate name, in my opinion, given the fact that everyone will be saved only in a strictly individual way. Rather, this is a political decision and is related to this eternal inferiority complex of Romanians towards the West, dominated by the Freemasons, although one of our national myths remains the legend of the master Manole. Our Christianity would be pastoral, related to Mioriţa ballad, and this character would not be at all an asset of ours, as the essayist and ideologue of Thought, Nichifor Crainic, believed, but a great obstacle in the way of the crystallization of an autochthonous mysticism, the best proof being the fact that we are a people that does not sacrifice itself for an idea, and that does not have saints, perhaps with the exception of Saint Paraschieva, born in the village of Epivat in Eastern Thrace, and Saint Dumitru Basarabov, born in a village in Bulgaria, located in the South of the Danube, considered the protectors of Moldavia and Bukovina, and of Bucharest, are not originally saints of Romanian origin. The relics of the two saints were bought by the Romanian voivodes precisely to protect the two Romanian countries from plagues, wars, natural calamities, etc.

It has often been said that Emil Cioran metamorphosed Paris into a perfect stylist of the French language, he was even compared to Voltaire or to the great French moralists, Saint Simon or La Bruyére, but this did not happen overnight, he was in fact a perfect stylist of the Romanian language when he left the country. I would say that unlike other essayists of his time, he acutely felt the rupture between the signified and the signifier, see the famous definition of the sign given by the linguist Ferdinand de Saussure, focusing all his attention on the latter. The only value of his essays in the first five volumes published before his definitive departure to France is precisely this serious, tragic dimension of his style. G. Călinescu wrote in his Quasi-complete Monumental History since it goes from the origins to the moment of its writing, but in some places quite incomplete, the chapter on Cioran's essays being downright mischievous, about Eminescu's Glossa that it has a bell sound, serious and impressive, Emil Cioran's style, however, brings out a bell sound, cheerful and ironic, but also sad or deeply melancholic, here he fits very well into the Bavarian landscapes described by him. The last character evoked is King Ludwig II of Bavaria who allegedly committed suicide on the shores of Lake Starnberg, near Munich, but he is not the only notable example, I think he could have quoted Goethe's hero as well, the young Werther, who triggered a real fashion for suicides among young readers in Europe. Emil Cioran, often confronted with real and bloody suicides and forced to answer their questions by shrugging, he did not have the courage to commit suicide but lived 83 years, facing life but never giving up his favorite theme.

When it comes to politics, the young man who arrived from a distant eastern country as a real Wilhelm Meister in his apprenticeship years, forgets all barriers and falls into a verbal delirium, praising the crime against the weakest endowed in nature, the masses of young people in gray uniforms who acclaim Hitler, and whom he also salutes in the Transfiguration of Romania, it is not very clear why he says that it would be equally impressive if those young people were members of the Communist Party, in fact, as if to make Hannah Arendt jump, Cioran draws a sign of equality between the two totalitarianisms, fascist and communist, in the book he will state in black and white that he dreams of a country of his own that would have the population of China and the cultural destiny of France, in the end, neither the demographic explosion nor the cultural revolution dreamed of by Emil Cioran took place, there is even a small study by Gustave le Bon[17], **The Psychology of Crowds**, which could have helped him temper these praises, makes a mythical portrait of the Führer, in an article entitled Impressions from Munich, Hitler in the German Consciousness, just four days after the night of the long knives, thanking him for the way he robbed the Germans of the critical spirit, giving dynamism to a society asleep of the bourgeoisie and giving it values of the totalitarian spirit. The only publicist who will take a position, perhaps out of a simple party obligation, is the

[17] Gustave Le Bon, The Psychology of the Crowds , A Stuy of the Popular Mind, Sparkling Books, 2009

communist Alexandru Sahia, in fact the leftists, Mihai Ralea, G. Călinescu, or Lucrețiu Pătrășcanu are exactly the ones who never lose their temper in the face of Cioran's delirium.

The latter, taking from the theories of Ludwig Klages. He noted that the spirit and hyper-rationalism tend to abandon the natural rhythm of life and the human soul. He opposed the soul to life, and the human being was nothing but a permanent state of dialectical conflict between these two poles. Klages attached great importance to the notion of the vital level (Formniveau) of writing, a notion directly related to the Spirit-Life dialectic. Writing will be positive or negative depending on its life force. Cioran, who had written before meeting Klages, the essay **On the Heights of Despair**[18], found in his theories the most favorable basis, on which he should have built his future work, in fact **The Transfiguration of Romania** took over a lot of these ideas. Klages' theories later influenced Walter Benjamin, who changed their ideological content, as he was a left-wing thinker, and reached the contemporary scene through the mediation of the Frankfurt School or entered the books and treatises of Jürgen Habermass. Cioran's articles launch a series of ready-made ideas, such as the one by which individuals can be suppressed if they are not important to the German nation, a kind of excuse for the massacre committed by Hitler on the night of the long knives, if I'm not mistaken the hero of the novel The Accident Passes Through Germany exactly that evening, but the shock in the face of the event is captured even better in Thomas Mann's Diary, who is surprised by the cruelty of the future Chancellor and realizes that his country has embarked on a path of no return towards totalitarianism. The portrait that Cioran makes of Hitler is an abominable one:

"There is no politician today who inspires me with greater sympathy and admiration than Adolf Hitler." These words, spoken by a philosopher, even one of life, although in his early books his main theme seems to be anguish in the face of death, in the footsteps of Kierkegaard, constitute an unforgivable blunder, or in the words of Lautréamont an intellectual bloodstain that cannot be washed away by all the rivers of the world.

Cioran openly declares his admiration for the battalions of young Germans who parade in front of the official tribune: "When I see on the streets of Berlin the marches of the Hitler youth, dressed in uniform, bayonet and flags, in a solemn and at the same time aggressive allure, as if tomorrow the war would begin, when I see these young people from the age of five regimented and totally integrated into a political party - I cannot contain a shiver of revolt and disgust, thinking of the abyss that separates the German youth from the Romanian one, abandoned to a sterile disorder, destroyed and mocked by the officials themselves". It was not like that at all, the Romanian youth had not been overlooked either, if initially the institution of scouting had played strictly a role of initiating the young man into adult life, it had been replaced by another institution, annex of the single party founded by King Carol II, Everything for the Country, the guard. Subsequently, after the legionary movement will import a lot of this Norse mythology of the Nazis, founded on a cult of the dead and heroes, the streets of the Romanian capital will be flooded with green uniforms with diagonals of leather, in fact there is even a famous photo in which Cioran himself photographed himself in such a uniform near the Captain, who writes him a thank you letter after receiving a copy of **Romania's Transfiguration** as a gift.

But the example closest to the diplomatic area is that of Princess Martha Bibescu, published by the defunct Politics publishing house, with enough crochets of censorship and which would deserve to be taken up again in a real edition. Princess Bibescu was a true European, during her working visit to Romania, General de Gaulle who had received her several times in audience at the Elysee Palace, her interpreter being none other than Sanda Stolojan, the author of the most interesting female diary written in exile, on an equal footing with that of Monica Lovinescu, who had corresponded with Martha Bibescu, he brought with him a copy of the book Izvor, the land of willows, his first translation into Romanian had been melted with an absolutely devastating fury by the legionaries, his book in which he made a declaration of love to his native country and which had been destroyed even during the legionary rebellion and which was translated again into Romanian much later, the book about which Rainer Maria Rilke wrote to the poet Ion Pillat, that he had read it

[18] Emil Cioran, On the Heights o Despair, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1990

for a year and that made him fall in love with Romania. The writer did not really love the legionaries, in fact on August 23, 1944 she would briefly note herself: "The hooligans were driven out and beaten, the Nazis with body and soul ran to their masters in Berlin, seeking to oppose themselves there, the others avoided asking the washerwoman for their colored shirts, the famous green shirt that many of them had put on again just to take shelter."

A similar position had been taken in the magazine **The Word(Cuvântul**) and the publicist Mihail Sebastian, who, welcoming Sir Oswald Mosley's gesture of asking the followers of the Nazi Party in Great Britain to stop attending meetings dressed in black shirts but in suits of English wool clothes, urged the local legionaries not to let themselves be fooled by a uniform. It wasn't the green or black shirt that produced those disastrous effects on the thinking of the followers of the two Nazi movements, but the ideology, but that's another story. I would also mention a strange case, that of the novelist Dinu Pillat, the victim of a political set-up set up by the Securitate who was simply arrested for his novel, recovered in the meantime from the CNSAS archive, Waiting for the Last Hour, sentenced within the Noica-Pillat group to several years of hard imprisonment, accused of making legionary propaganda, when in fact the novel was exactly the opposite, a virulent attack on the rhinoceros that had gripped the interwar youth like a stream, and on their adherence to the Heralds' movement, as the Legion of the Archangel Michael is baptized in this novel, a sort of inverted portrait of another novel that aroused numerous reactions, Hooligans, written by Mircea Eliade.

Martha Bibescu, through her marriage to her husband, Prince George Valentin Bibescu, a childhood friend of Marcel Proust, the princess was the author of the famous essay At the Ball with Marcel Proust , was an avowed philo-Englishwoman, respected by Sir Winston Churchill and the queens or princesses of the British Royal House, and she is not shy to present Hitler or Mussolini as new Nero of the modern world, during Hitler's visit to Rome, or to make a caricatured portrait of Hermann Göering, who was often said to have said that he felt like pulling out his gun when he heard the word Geist (Spirit), an incorrect version is sometimes quoted in which Geist is replaced by Kultur (Culture). There is a very interesting page in this Political Diary , the one in which Göering invites her at one point to the attic of his house to show her a huge model with thousands of miniature trains and the princess laughs at him at such a powerful man, who led the German army, rejoicing like a child when those little trains listened to his orders. He will also describe Adolf Hitler, who invites the daughter of one of the British ministers, who is on a study visit to Germany, to have tea with him to give him assurances that he will never invade Czechoslovakia or Austria, just a few months before the Anschluss really happens. The attempt at political lobbying seems to be Martha Bibescu, a woman with a remarkable lucidity and power of analysis, perfectly useless, given that the relatives of English politicians played no role in politics and of genuine bad taste, proving that the German dictator lied shamelessly. Neither the German ambassador in Bucharest, Fabricius, nor his wife, who looked like a goat, nor the special envoy to Antonescu, General von Papen, escaped his attention. Of course, our literature of political memoirs is relatively rich, I am thinking of the Daily Notes of Prime Minister Armand Călinescu , the one who would fall on duty under the bullets of the legionary commandos, those of Constantin Argetoianu, the memoirs of Queen Maria or the diary of King Carol I, certain passages from the diary of Mihail Sebastian, or that of Liviu Rebreanu, from the time of World War II. The list should be completed with another diary, this time from 1915, written by Martha Bibescu in a pivotal year for her country. From this period, we are surprised by her superhuman efforts to run a field hospital and join the war efforts, like Queen Mary, nicknamed "the mother of the wounded". I think that Martha Bibescu's work deserves more attention from us, Romanians, there have been several attempts at critical reevaluation, an older study by Maria Brăescu , but also an extraordinary French monograph, written by Ghislein Diesbach , but more sustained efforts can be made for her reintegration into the space of current Romanian culture, especially because the princess truly believed in the European destiny of the Romanian people, since he wrote in **Izvor, the land of willows** , these premonitory lines:

There will come a time when this people, who have not been known until now, will be taken into account. From this silent country, songs and music will resound. This nation will be reborn and

the world will be amazed that it will finally find out of a miracle all that it possesses from the universal consciousness."

Author of over 40 volumes, Martha Bibescu became in 1955 the successor of her cousin Ana de Noailles, with whom she will also share the tomb in the Pere Lachaise cemetery, in the chair of full member of the Belgian Academy of Letters, and the reception speech was given by Mircea Eliade himself. Among the novels published in France between 1908 and 1955, most of her books enjoyed real public and critical success, the best known being **The Green Parrot, The Eight Paradises, Catherine-Paris, The Nobility of the Dress**, a feminist study, in the genre of Virginia Woolf's essays **, A Room of One's Own** or Three Guineas, or **The Laughter of the Syren**, to refer strictly to those published in the interwar era.

Eugen Ionescu is not too happy to see the invasion of uniforms that took place in an absolutely frightening ritual right on his street: "On my street, in a harsh and gloomy November, bands of legionaries, embodying all the bestiality and all the unlimited stupidity of humanity and the cosmos, were passing by singing I don't know what song, (a kind of roar) of iron, with words of gall and iron, spitting gall and iron, figures of chained and fierce beasts. When you looked at their faces, which resembled each other so much that you were sure that they were all the same multiplied face, (...) you had the impression that Romania was lost to humanity. As they advanced, the night of hell descended upon the streets of the city."

Of course, you can't read these fragments of an intimate diary, recovered from an existing diary, which will be published someday, maybe the author wanted to respect the rule of 50 years since someone's disappearance so as not to hurt his acquaintances, without thinking about the endless alliterations and derivations of words from his plays, in the quoted fragment they start from the iron itself, the metal existing in the name of the Iron Guard, in The Future is in Eggs, or Jacques or the submission , although thematically the passage even prefigures a scene from the play The Rhinoceros, when hidden in an office, Bérenger, Botard and Miss Daisy listen to the

In total opposition to Emil Cioran's opinions, Eugen Ionescu quotes **in Present, Past, Past, Present**[19] an excerpt from Denis de Rougemont's diary in which he said that he was seized with horror at the moment when, on a street in Nuremberg, he heard the Germans shouting Heil Hitler!, and his rhetorical question if Hitler could be considered the Antichrist, formulated in the essay **The Devil's Part**[20] , remains valid to this day, a few decades after the death of the German dictator.

Emil Cioran is not the only intellectual who has sympathies in this category, Mircea Eliade will write a volume about Salazar, the fascist dictator of Portugal, in which he will act as a cultural attaché at the Romanian Legation in Lisbon, and Mihail Sebastian, being Jewish, will write on several occasions about Musollini's sartorial elegance, without paying any homage to him. as Marta Petreu, author of the essay **Nae Ionescu-Mihail Sebastian, The Devil and His Disciple**[21], considers, in which the author continues her crusade against the 27th generation, nicknamed the generation in powder, I say that the nickname, initially assigned by Șerban Cioculescu, fits them like a glove, they being the generation turned to dust by a lost bet with History. The critical spirit of Maiorescu, an acquisition so important for our culture, was totally abolished in the correspondences of Emil Cioran, moreover Nicu Steinhardt[22] , under the pseudonym Antisthius, taken from La Bruyère's Characters, will put in the preface to the volume of original parodies **In the Genre of the Young People**, starting from three polemical studies by Titu Maiorescu, The Drunkenness of Words, In the Opposite Direction of Today and The Romanian Language in the Austrian Newspapers, an extremely accurate diagnosis of the new direction that monopolized the market of ideas of the time, a sort of boyars of mind, to take over an already famous term, imposed by the sociologist Sorin Adam Matei, who contributed through their adhesion to the legionary idea to the rapid rhinoceros-ization of the Romanian intellectual. Unfortunately, among the rhinoceros there were young philosophers, essayists, or future scientists, such as Constantin Noica, Petre Țuțea, Mircea Vulcănescu, Mircea

[19] E.Ionescu, Present, Past, Past, Present, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1998
[20] Denis de Rougement, The Devil s Part, Bucharest, Humanitas Publishing, 2020
[21] Marta Petreu, Nae Ionescu-Mihail Sebastian, The Devil and his Disciple, Iași, Polirom Publishing House, 2009
[22] N.Steinhardt, In the genre of the Young People, 1937

Eliade, under the influence of the ideas of the ultra-charismatic philosophy professor Nae Ionescu. Linda Hutcheon once discussed this function of parody, of the literary criticism type, but she did not encounter a similar situation, in which parodies also play a social function, as happened in the case of N. Steinhardt's volume. Of course, such an anthology of German correspondence does not yet exist in the Romanian language, all that remains for our researcher to do is either to learn German, there was a joke of Mark Twain that said that this language was invented so that the man who starts to learn it understands how long eternity is, or to read the interwar magazine in which they were published, The Times(Vremea) and to record the respective articles, which I would read in the mirror with the correspondence of Mihail Sebastian or Eugen Ionescu from Paris, for example. The late French Romanian translator Alain Paruit collected Mihail Sebastian's articles on Paris in a volume that produced some echoes, entitled Les **Promenades parissienes**[23].

I didn't understand why Marta Petreu put on Sebastian an boundless admiration for Musollini for two or three things taken out of context, but they pass from us, let s pass on too. The comparison with Martin Heidegger in the German press again seems slightly exaggerated to me, Emil Cioran does not have a philosophical work equivalent to that of Martin Heidegger, no matter how proud we are of him, the German philosopher was much more systematic and precise, while the Romanian one seems to me attracted by fragmentary writing, by literary essays, and cannot escape the fascination of literature. Many of his books have an aphoristic structure, it has even been said about him that he would be a Dostoyevsky in the garb of an author of aphorisms, and the comparison would seem to have made him particularly happy, given his openly declared admiration for the great Russian novelist.

An aphorism is any concise, epigrammatic statement whose sole purpose is to reveal an eternal truth or principle. The authors of maxims and aphorisms rely even on the brevity of the inscriptions on the medals and on the diamond resistance of this species, which allows it to cross time unaltered. Its form is periodically revived. The maxims and other epigrammatic forms that the Romans called sentences (sententiae) became over time very sophisticated and the effect became too visible. Endowed with a good classist culture, with diversified readings from the period of Greco-Latin Antiquity, authors in German literature often resorted to this way of expressing their ideas. Among Emil Cioran's seminal books were Plato's Dialogues, Marcus Aurellius' Meditations and Seneca's treatises, although a direct influence could also have been that of the Cynical school of Athens. Among the famous authors of such sayings were the main romantic writers, Goethe, Novalis, Johan Peter Hebel, Franz Kafka, but also famous philosophers, Schopenhauer, at one point in tears and saints, would identify in him a baroque motif, life is a dream, which immediately led me to think of Calderon's Barca play, he filiation being also mentioned in an essay entitled just like that by Mircea Eliade, Kierkegaard and Nietzsche, people with a solid classical training. Kierkegaard, to whom he felt strongly attracted in his youth, he would accuse in Notebooks of prolixity, it seems to him that he wrote a lot for a philosopher, in the pages of the Portuguese Diary Mircea Eliade kept complaining that he did not really feel like writing philosophy and that he would have something to learn from the Danish philosopher who had taken over the Latin dictum **nulla die sine linea**[24] to transform it into **nulla die sine lacrima,** speaking of Cioran's obsession with tears. In Romanian literature, from the mantle of Schopenhauer's aphorisms, the aphorisms of some Titu Maiorescu were born, those of Eminescu being scattered in manuscripts, but also the aphorisms of Lucian Blaga. If philosophy has evolved more and more from the pole of the great systems of thought, which in **The Postmodern Condition**[25] Lyotard will call the Grands Recits, the great theories of humanity, Kantian criticism and apriorism, or the system of Hegelian syntheses, the last such great construction being **The World as Will and Representation**[26]**,** Schopenhauer's treatise that was to have a strong impact on the Junimea of Iași, but especially on Eminescu and Titu Maiorescu, after Nietzsche and Kierkegaard,

[23] Mihail Sebastian, Les promenades parissienes, traduit par Alain Paruit, 2007
[24] No day without a line and no day without a tear
[25] Jean Francois Lyotard, The Postmodern Condition, English translation by Geoffrey Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press.
[26] Arthur Schopenhauer, The World as Will and Representation, transl. R. B. Haldane and J. Kemp (London: Routledge & Kegan Paul, 1883–1886.

philosophy will open up to this aphoristic and heuristic type of thinking and will abandon the idea of system, which should contain a Metaphysics, an Ethics, a Logic, etc. Lucian Blaga's case is from this point of view an absolutely revealing one

The writer made his debut by simultaneously publishing in 1922 a volume of aphorisms, **Stones for My Temple**, and the volume **Poems of Light**, which have an obvious aphoristic force. He will continue to write aphorisms, even during the Sisyphean work on his system of four trilogies, unfortunately unfinished, and his daughter Dorli, will collect them in several volumes, in **Colored Windows[27], The Discobolus[28]** or the **Island's Momentum[29]**, without abandoning for a moment the work on one of the greatest ideological constructions in our country, the four trilogies, that of Knowledge, of Values, of Culture and the fourth, the Cosmological one, not being completed, a philosophical system unique in the world that we have the obligation to translate into all the languages of European circulation and not only, the only space absent from the system would be Ethics, but the words of his disciple I.D.Sârbu, who refused to pour his master to the Securitate for an alleged but abominable incest, preferring to serve political prison, the philosopher did not write an Ethics because he lived it on his own skin, read to convince yourself that shocking novel **Charon's Boat**, as tragic as the memoirs of Nicolae Mărgineanu[30], the greatest Romanian professor of psychology of all time, author of the volume of political, university and war memoirs, **Amphitheaters and prisons**, from which emerges the permanent aggression to which the Stalinist regime subjected the university elite, to more easily create mankurts in occupied Romanians. Emil Cioran will comment in admiring terms on only one volume, **The Dogmatic Aeon,** part of his latest trilogy, the Cosmological one, considering its publication an event and mentioning the fact that it would deserve to be translated into a foreign language, an idea common to that of Mircea Eliade. A rather late attempt to bring Blaga's philosophical system back into the circuit of ideas of the current world was made by Virgil Nemoianu, who would include a brief synopsis in a chapter of his book, **A Theory of the Secondary[31]**. He reproaches him for only one aspect, the fact that he did not introduce in this essay in which Lucian Blaga tries to explain dogma and existence in the horizon of the transcendent mystery, a separate chapter dedicated to Kierkegaard's philosophy, with which he and Mircea Eliade felt affine. Emil Cioran will never abandon the aphorism, I would even say that the volumes of his youth have in their very deep structure such aphoristic islands, later quoted by all his commentators, I would compare them with the dry gardens of the monasteries of Zen Buddhism in Kyoto or Nara, in which several stones, figuring the islands, are surrounded by seas of raked sand that reproduce the shape of the waves, and the young monks go out in the evening and sitting on a kind of wooden porch, concentrate and learn various meditation techniques, which also involve the utterance of a mantra, Buddha Amida Butsu, or yoga breathing, described in his treatises by Mircea Eliade, their gaze following these imaginary mandalas. This is a form of prayer, like the techniques of hesychasm, also brought from India, an example being that of Father Andrei Scrima. Wolfgang Kraus quoted at one point an aphorism of the poetic art type in which Cioran said that it must be exactly like a shot, adding that in a conversation with Cioran he had confessed to him that in fact their content was not of the slightest importance, the important being the punch, the intellectual witz, in fact a resumption in modern form of the old theories of metaphor from the various schools of the European Baroque, which emphasized meraviglia, there was even an exhortation of the knight Marino who sent to the tail of the cow all the poets who failed to amaze their readers (chi non sa far stupir vada a la striglia). As a great lover of the Baroque, with complete readings of Alexandru Ciorănescu, Rene Hocke or G. Călinescu, I cannot fail to notice this archetypal communion that gives strength to the writing of Cioran, a neo-baroque author both through the form of his essays and through the themes addressed. Everywhere through his essays can be discovered, through anamorphosis, the shape of a skull hidden in the painting. The force of his aphorisms will be perfected, however, only in the volumes of his maturity, written in French in Paris, some of them have been collected in separate chapters, see for example the one

[27] Lucian Blaga, Colored Windows, Arad, 1926
[28] Lucian Blaga, The Discobolus, Publicom Publishing House, 1945
[29] Lucian Blaga, Island s Momentum, Dacia Publishing House, 1977
[30] N.Mărgineanu, Amphitheatres and Prisons, Cluj Napoca, Dacia Publishing House, 1992
[31] Virgil Nemoianu, A Theory of the Secondary, Literature, Progress, and Reaction (Parallax, 1989

entitled Sketches of Wandering in the volume **Ecartelement**, but also the numerous aphorisms scattered through the volumes **The Syllogisms of Bitterness,** the origin of the title has very distant roots, bitterness being in the old language a partial synonym of melancholy, there is even a verse from a poem by Emil Botta, And the star was called Bitterness, but the origins of the word are much older, it appears as such in the dictionary that accompanies the Hieroglyphic History of Dimitrie Cantemir, the first glossary of philosophical terms in Romanian literature, it is not in vain that Constantin Noica spoke in the text of an unpublished conference about a Cantemir pattern in Romanian culture, if we were to operate one of the many inverse readings of Călinescu, and we would say with the verse from Mihai Eminescu's Glossa, a possible primary source of Cioran's melancholy, "See the beginning at the end/Who knows how to teach them", we would discover at Cantemir, who, like the Unicorn, would sit on the shore of the water of the Babylon, where, as the psalm of Dosoftei says, I sat and wept, passing through various Cioran like state, exploring the lihtis or the spleen or plitctiseala, and melancholy and bitterness. Later all these concerns will be taken up again in **The Evil Demiurge**, the title of the book reminds Romanian readers of the symbol of the Great Anonymous in Lucian Blaga's philosophy, the one who subjected people to the treatment of transcendent censorship, a principle enunciated in **The Divine Differentials**, the first part of the cosmological trilogy, it was not the first moment when Cioran polemicized with Blaga's philosophical work, This is perfectly transparent, since in his essay he attributed titles such as The Great Bitter or The Great Loser, the expression appears tel-quel in The Twilight of Thoughts, turning Lucian Blaga's metaphysical theory upside down, in fact it is absolutely clear that the two books seem to be written in a mirror. The evil demiurge is attributed various attributes in the area of negative categories, here Cioran observes a law of apophatic theology, formulated for the first time by Pseudo-Dionysius the Areopagite in his treatise on divine names, calling him an "evil god", "unscrupulous", "dragged on", "inferior", "agitated", "instigator of events", "unhappy", "cursed". He creates the worst of all possible worlds. The new Demiurge created the cosmos and man out of boredom, loneliness and the inability to remain in oneself, an inability present in Blagian anthropogenesis as well. The world that surrounds us, the phenomenal one, is the masterpiece of a "dark god", of a "cursed demiurge", and we are even "descendants" in a direct line of him. His creation and the entire Universe is an accumulation of scraps, unfinished and poorly drafted things, which bear the imprint of the provisional. Man, God's most complex creation, is nothing but an abortion, so our Creator is by no means all-powerful, almighty but a poor incompetent. In fact, the Creator of the world is a sleeping, withdrawn, timid god, a mixture of Deus absconditus, like the one in the psalms of Arghezi, and Deus Otiosus, a God who rests like Buddha and then admires his imperfect creation. Originally, the concept of Deus absconditus was invented by Thomas Aquinas to designate a God withdrawn from the world, and it has at least one related principle, that of Deus otiosus, which designates a tired God, who is replaced by the somewhat younger, more active gods. Both types of gods are studied by a school of the history of religions, called Deism. Mircea Eliade said at one point that in Buddhist philosophy or in that of the Mayans, the world goes through several cycles, made up of cosmogonies or anthropogonies and apocalypse. The two have in common this inexorable attraction towards Indian culture, from which Cioran took over this theory of the vacuum that would represent the essence of the world, while Mircea Eliade was rather attracted by the philosophy of yoga, the subject of his doctoral thesis.

In my book, which was primarily concerned with Mihail Sebastian's literary work, I did not deal with the articles published in Nae Ionescu's magazine, The Word, in 1933, around the time of its dissolution, which will be published in the annotated edition of Sebastian's work, which is being worked on at the G. Călinescu Institute. But I can't help but notice the amusement that certain passages cause me, look at the fact that Mihail Sebastian would have praised a law that prohibits the killing of birds on the island of Capri does not seem to me to be an adhesion to Mussollini's fascism but a very good idea, in fact Romania was recently fined by the European Union precisely because it did not adopt such a law. I also find ridiculous the remarks regarding the Great Italian Encyclopedia, in 35 volumes, of which the first 16 appeared, King Carol II started such a project of the Romanian Encyclopedia, which died a little sooner, after the third volume, the author of the study quotes, and

violating any deontology of the research carefully selects her phrases to make it seem that Sebastian adheres to fascism:

"It seems to me that no one has the right to judge the justification of Italian fascism before leafing through these volumes [...] The question is whether such a work is not enough to justify a regime." Taken out of context, interrupted by that square parenthesis that reminds me of communist censorship, Sebastian's ideas suffer a rather barbaric treatment, especially since read in its entirety the article seems to be a huge irony against its own people who do not seem at all touched by this encyclopedic spirit, with a few notable exceptions, Mircea Eliade, G. Călinescu or perhaps Adrian Marino, who recently put his feet on his head in his memoirs published posthumously and confessed that he collaborated with the Securitate and was one of Mircea Eliade's foundries, I have identified about two or three, but for now I am waiting for the province. It doesn't seem to me at all an act of adherence to fascism to say that you are glad to see that a totalitarian regime organized a hat exhibition, especially when the designer was the famous Italian futurist poet Marinetti, quoted at one point by G. Călinescu in the Poetry Course, although its author was left-wing and to praise a regime "that supports fantasy, A regime that allows itself great childhood, great unseriousness, a regime that faces ridicule with such naivety, is a regime with hidden springs of life, young, free, unequal perhaps, but capable of creative madness." Again this phrase was extracted from a broader context in which it certainly acquires an ironic, playful meaning, its author winks at us, a bit like G. Călinescu did in the years of communist censorship to make us understand that he personally has a different opinion. And after all, what was bad if the ladies of Italy wore futuristic hats, the fashion intensely studied by the semiologist Roland Barthes works both in a totalitarian regime and in a democratic one, and a hat of a very fictitious lady always attracts the attention of a circle made up of men, such as the editors of the magazine The Word were at that time. In fact, Mrs. Marta Petreu could have quoted much more from the texts that refer to Adolf Hitler, to whom Mihail Sebastian can no longer find even that clothing excuse, and whom he constantly criticizes, even because he introduces censorship, racially purifies German culture, or forbids the music of black Americans, jazz to be broadcast on the radio stations of the Reich. The parsimony with which he quotes these virulent articles against Adolf Hitler, which can be put at any time in parallel with Mircea Eliade's articles in the category of **The Blind Pilots** or with Emil Cioran's correspondence sent from Nazi Germany, where he had gone to study, resumed by Zigu Ornea, or with Constantin Noica's series of pro-legionary articles in **Adsum** magazine, I recently read a grandmother's book on the subject of Sorin Lavric, **Noica and the Legionary Movement**,[32] unjustly condemned by some of these reviewers with biographies or lists of publications that do not have a place in Wikipedia that completed the information I received from Ion Dur, one of the most valuable biographers of Constantin Noica, seems to me absolutely reprehensible if not maliciously intentioned.

Mrs. Marta Petreu forgets or omits to quote another polemical text, very interesting, in which, starting from the gesture of Sir Oswald Mosley, the head of the Nazi party in Great Britain who, noticing that the members of this pocket party came to meetings dressed in black shirts, asked them to abandon them and dress in civilian clothes, in English wool suits, of various colors, and Sebastian's appeal, "Don't let yourself think of a uniform!" was addressed directly to the Iron Guard, who wore the famous green shirts. At one point, this fashion had also been taken over by King Carol II, a sign that rhinoceros-ization by uniform gave unexpected results, but after the suppression of the legionary rebellion in blood, fashion was forbidden by law, so Mihail Sebastian's opinion prevailed by force of circumstances.

[32] Sorin Lavric,Noica and the Legionary Movement, Bucharest, Humanitas, Publishing House, 2007

BIBLIOGRAPHY:

1. Marta Petreu, The Devil and His Disciple: Nae Ionescu-Mihail Sebastian, Iași, Polirom Publishing House, 2009
2. Iulian Băicuș, The Projections on the Screen of European Culture, Hasefer Publishing House, 2007
3. Emil Cioran The Transfiguration of Romania, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2022
4. Evelyne Underhill, Mysticism, Alley House, 2020
5. Mateiu Caragiale, Remember in Works, Roumanian Cultural Foundation, 1996
6. Emil Cioran, The Book of Delusions, Bucahrest, Cartea Românească, Publishing House, 1936
7. Andrei Pleșu, Picturesque and Melancholy, Bucharest, Univers Publishing House, 1980
8. Emil Cioran, Exercises of Admiration, translated to Romanian by Emanuel Marcu, Bucharest, Humanitas Publishig House, 1993
9. Antoine Compagnon, Les antimodernes, De Joseph de Maistre à Roland Barthes, Paris: Gallimard, 2005
10. Dumitru Drăghicescu, From the Psychology of Romanian People, Leon Alcalay Publishing House, 1907
11. G.Ibrăileanu, The Critical Spirit in Romanian Culture, 1909
12. E.Lovinescu, The History o Romanian Civilization, Bucharest, Minerva Publishing, 1992
13. G.Călinescu, The History of Romanian Literature from the Origins to the Present, Bucharest, Minerva Publishing, 1982
14. Iordan Chimet, The Right to Memory, Cluj Napoca, Dacia Publishing Hose, 1990
15. Nae Ionescu, The Rose of the Winds, edited by M.Eliade, The Rose of the Winds Publishing House, 1990
16. Gustave Le Bon, The Psychology of the Crowds, A Stuy of the Popular Mind, Sparkling Books, 2009
17. Ionescu, Present, Past, Past, Present, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1998
18. Denis de Rougement, The Devil's Part, Bucharest, Humanitas Publishing, 2020
19. Marta Petreu, Nae Ionescu-Mihail Sebastian, The Devil and his Disciple, Iași, Polirom Publishing House, 2009
20. N.Steinhardt, In the Genre of the Young People, 1937
21. Mihail Sebastian, Les promenades parissienes, traduit par Alain Paruit, 2007
22. Jean Francois Lyotard, The Postmodern Condition, English translation by Geoffrey Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press.
23. Arthur Schopenhauer, The World as Will and Representation, transl. R. B. Haldane and J. Kemp (London: Routledge & Kegan Paul, 1883–1886.
24. Lucian Blaga, Colored Windows, Arad, 1926
25. Lucian Blaga, The Discobolus, Publicom Publishing House, 1945
26. Lucian Blaga, Island s Momentum, Dacia Publishing House, 1977
27. N.Mărgineanu, Amphitheatres and Prisons, Cluj Napoca, Dacia Publishing House, 1992
28. Sorin Lavric, Noica and the Legionary Movement, Bucharest, Humanitas, Publishing House, 2007

PARALLEL LIVES, BIOGRAPHIES OF MARCEL PROUST

Iulian Băicuş
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: *In this article, I have attempted to present the parallel biographies of Marcel Proust, much like Plutarch's Parallel Lives. His protest targeted Sainte-Beuve's biographical method in *Against Sainte-Beuve*; he opposed the idea that his mother might discover he belonged to the LGBT community—indeed, the book that brought this orientation to light, *Sodom and Gomorrah*, was published after his mother's death.*

Keywords: *Marcel Proust, Saint Beuve, catedrale, lectura, John Ruskin.*

From the very first phase of the publication of his novel *A la recherche du temps perdu***,** the author's biography attracted the attention of biographers as much as that of critics to his desperation that his mother would find out that he was homosexual. His protest against the biographical method of one of the greatest historians and literary critics of the period of triumphant Impressionism, *Contra lui Saint-Beuve***,** was to remain for a long time one of the programs of literary modernism in the French novel.

In one of the best-known essays written by Marcel Proust, entitled Reading *Days*, in the original *Sur la lecture***,** the author evokes the days spent in his aunt's house, the room where he reads the first books of his childhood, with long white curtains and the white lace tablecloth, with a pendulum that chattered intimately with a few shells arrived from afar, with a sentimental flower, with an icon of the Savior under which there was a sprig of sanctified cranberry, with a lithograph after *Spring* by Sandro Boticelli, he creates a well-controlled, petty-bourgeois kitsch that gives his readings a very special fragrance. His readings are often accompanied by the ringing of the bells of the church in the village, announcing the theme of the passage of time. In fact, from Marcel Proust's essay it is quite clear what are the functions of reading, the gnoseological, the ontological or the establishment and the search for lost time. The text of this essay of about sixty pages was the very preface to his translation of *Sesame and Lilies*, by the way, from John Ruskin, Marcel Proust learned enormously, especially in the part of describing architecture or art, melted in the volcanic magma of *The Search for Lost Time*, in the dozens or hundreds of digressions on the theme of the architecture of the cathedrals of Reims, Paris or Chartres. All these digressions about architecture influenced G. Călinescu, the one who described in *Poor Ioanide* the projects on which the architect Ioanide was working.

In fact, while going through the text, we find out that this essay had been inspired by a conference entitled *The Treasures of Kings* held by John Ruskin at the town hall of Rusholme on December 6, 1864 on the occasion of the inauguration of a public library, the English essayist being the main reason why Marcel Proust would learn English, in order to translate the text of his main work *Sesame and the Lilies.* Marcel Proust states his essay thesis through a quote from Descartes arguing that the role of reading is to let us converse with the wisest people of the past, a thesis reconfirmed by John Ruskin who said that people are too often in a hurry and do not pay any attention to the audiences they can get by frequenting people who have written the hundreds or thousands of books in a personal or public library.

Marcel Proust even believes that the English essayist John Ruskin did not try to penetrate the essence of the idea of reading and that his vision is a bit superficial, the book brought to mind by involuntary memory, the most beloved book in his adolescence being the swashbuckling novel *Captain Fracasse*, written by Theophile Gautier, as a child, along with The Devil's Pond by George Sand or Une sans famille (Alone in the World) by Hector Malot, which I have also read synesthetically associated with the smell of clover and rooster's crest, the phrase that produces a real

ecstasy being the one that refers to Homer's *Odyssey*, in fact it does not exist in the original novel in the form quoted by Marcel Proust, who when rereading the book fails to identify it in the volume.

Reading, see also the considerations on it in *The History of Reading* by Alberto Manguel[1] induces a special state of laziness, of laziness, of cockroach, of laziness, of slowness of mind, just like in Tudor Arghezi's poem in which the lazy lady, on the sofa, reads the poems of the poet who made his debut after the age of 40 with *The Right* Words, but the essential effect refers to the impetus that the reader's mind receives from the mind of the one who wrote the text, citing the case of Ralph Waldo Emerson, who rarely wrote something without first rereading a few pages of *Plato's Dialogues*, retranslated by Andrei Cornea. Alberto Manguel quotes several passages about reading from Marcel Proust's work. This type of reading is called stimulation, and it is easily recognizable in other authors. Reading is that exhortation to discover in ourselves those keys that open the way to some magical dwellings, which, in the absence of books, we would not be able to enter, but there is a real danger that instead of awakening the personal life of the spirit, reading tends to replace it. Sometimes in the pages of an old manuscript, of an in-folio from the Netherlands, a well-hidden secret is found, in a place that is difficult to reach, to the total happiness of the reader who makes this discovery, the approach being characteristic more of the historian, who searches in the collapsed pages for sequences or people from the past. For a man of letters things are a little different, the book being an immovable idol that he adores for himself. An Italian prose writer, rewarded by the Faculty of Letters with the title of Doctor Honoris Causa, declared during a conference that writers are like the stone statues on Easter Island and I think he was right, there is a need for a separate cult for Marcel Proust, Urmuz or George Călinescu.

Great writers know or learn passages from other people's books by heart, and in the text are quoted Victor Hugo who had learned long passages from Tacitus or Justinian, and a poet like Maeterlinck is indicated as a great bibliophile, describing in dozens of pages engravings of old editions of works by Jakob Kats or Abbot Sanderus, but enough examples from Romanian literature can also be invoked, Mihail Sadoveanu had learned by heart during high school several chapters of Gustave Flaubert's novel, *Mrs. Bovary*, and the poet Adrian Păunescu could recite hundreds or thousands of poems for hours without tiring or forgetting even a single verse. In general, books do not imply a kind attitude that we have in front of friends, they are not demanding and do not always demand our attention and we do not ask ourselves various questions if we have been tactless, liked them or if we have made a good impression on them.

In Marcel Proust's mind, the famous quarrel between the ancients and the moderns is elegantly decided in favor of Victor Hugo's first most beloved writers, being Horace, Ovid or Moliere, because what would a romantic author be without the moderation of classicism, while Alphonse Daudet commented on texts written by Pascal, Montaigne, Diderot or Tacitus, the author of the essay noticing that the lecturers have a behavior rather close to this romantic pattern, while the creators are closer to the classic pattern.

In addition, classical art also has the advantage of being vintage, as they say today, a tragedy by Racine or a passage from Sainte-Simon's *Memoirs* having the advantage that they are no longer made, moving their lecturers like blocks of marble that were used in the past and that now can no longer be discovered in quarries or exploited. The pages of the great writers, exemplified by a few fragments of Racine's tragedies, combine the universal beauty of the fragment with the skill with which they handle language, being compared in the text of the essay with the domes of the Cathedral of San Marco in Venice, also described in an episode of his novel River, *In Search of Lost Time,* that the author saw in reality during one of his few trips abroad. The text ends with the description of the Golden *Lion Square* in front of the cathedral so that the days of reading are not compared to strolling on the great Parisian boulevards, an image from Walter Benjamin's essay on Baudelaire, but to wandering through the Piazetta described, and the Divine Comedy or Shakespeare's plays also evoke

[1] Alberto Manguel, 2022. *The History of Reading,* translated by Alexandru Vlad, Bucharest: Nemira Publishing House, For those who want to find out the neuropsychic structure of reading, I recommend Marrian Wolf's book, *Proust and the Squid, The Story and the Science of Reading Brain*.

the scent of a rose or the discreet sea breeze. Walter Benjamin's fundamental study of[2] the image in Proust is of particular importance, especially since he translated the manuscript of the novels In the Shadow of the Girls in Bloom and Sodom and Gomorrah, now lost, but he also modeled his small text entitled *A Berlin Childhood around 1900* after the cycle *of The Search for Lost* Time, being not the only one who transforms a novel into a much more concise autobiography. Walter Benjamin believed that history is not a process but a kaleidoscope of images, which arise in the viewer. The reader sees how the memory derived from the involuntary one works, through various overlaps between present and past, dream and memory or endless interpolations in what was, through the isolation and spontaneous reassembly of images, through analogy and deformation.

The literary critic Radu Vancu[3], in an essay in which he compares *George Steiner's* autobiography Eratta *with A Berlin Childhood around 1900,* recalls the existence of such a strong affinity between Marcel Proust and Walter Benjamin that he wrote down and confessed to a friend, during the years when he was writing *Berlin Childhood*: "I don't want to read any more words from Proust than what I have to translate at the time", so as not to succumb to "a passionate addiction that would hinder me in writing my own texts". Radu Vancu also observes that "the application of the method is not at all Proustian, the reconstruction of the past time is not done narratively, by extensive panorama on thousands of pages of the contents of memory, but, almost on the contrary, by their intensive reduction to a few summarizing objects, functioning as resonators capable of putting the whole universe in the appropriate resonant frequency". Obviously, we are witnessing a phenomenon that Harold Bloom called "the anguish of influence".

Unlike Marcel Proust, for whom involuntary memory is a binder and the search for lost time is also a form of transcending or just wasting time, in Walter Benjamin's case, the madeleines are reified, they become "fetish objects", as Radu Vancu calls them, and the titles of the chapters speak for themselves about this future in the past that runs through Walter Benjamin's text: *Loggii, Telephone, Tiergarten, Market Hall, Stocking, Hiding Places, Colors, Sewing Box, Cabinets, Schoolchildren's Library, Pantry.* Somewhere I wrote that there is a vague Proustian air in Ion Pillat's poems and I am referring to Grandfather Brătianu's glasses, carefully preserved.

But let's go back to Marcel Proust's Romanian cycle. Some characters in his novels even read, Swann declares himself delighted by a few pages of thin intellectual gossip from the diary of the de Goncourt brothers that he reads in a train compartment, his grandmother has a favorite author, it is Madame de Sévigné, whom he tries to pass on to little Marcel, in fact the grandmother in the novel is about the same character as his mother. In the first pages, her mother reads to her from a small novel with red covers, it is *Françoise le Champi*, written by the novelist George Sand, whom Marcel Proust characterizes as a "true novelist".

In his famous questionnaire, [4] the student from the Condorcet high school gave Alfred de Musset as his favorite poet and his favorite prose writers were George Sand and Augustine Thierry, later he would indicate Charles Baudelaire and Alfred de Vigny while his favorite prose writers were Pierre Loti, admired in our country by Queen Elisabeth, Carmen Sylva, who invited him to visit Romania, between the two there was a strong platonic love or Anatole France, the one who signed the introduction to the volume *Pleasures and Days, Les plaisirs et les jours*[5], but a little later, in adulthood, he would write in his exercises of admiration what Emil Cioran would have called them, about other authors, Gustave Flaubert, Stendhal, about whom he speaks in a few reading notes about his work, John Ruskin, Leo Tolstoy, who is by no means inferior to Balzac, or Fyodor Dostoyevsky, about whom A. Gide had written an entire essay, the English poet Dante Gabriel Rossetti, or Elisabeth Siddal, Senancour, Jules Renard and his famous diary, full of delicate preciousness, but also to our happiness the poet Ana de Noailles, born Princess Brâncoveanu, the one whom Octavian Goga executed as a nationalist in a poem because she betrayed her language for the French one, with whom

2 Walter Benjamin, 2015, *Sur Proust*, translated from the German and presented by Robert Kahn, Paris: Editions Nous.
3 Radu Vancu, https://www.lapunkt.ro/2013/04/poetici-ale-memoriei-walter-benjamin-si-george-steiner, viewed today, 13.03.2024, 5.50 am
4 Marcel Proust, 2005, Questionnaire, in *Essays*, translated by Irina Mavrodin, Bucharest: Rao Publishing House.
5 Marcel Proust, 1924, *Les plaisirs et les jours*, nrf, Gallimard,.

Marcel Proust had a brief but, alas, such a beautiful correspondence[6], Chateaubriand, the Goncourt brothers, about Goethe's novels, *The Elective Affinities* and the two novels with Wilhelm Meister, his favorite in English literature being the famous author George Eliot, the one who moved him to tears when he read *The Mill on the Floss*, as he wrote to a friend in a letter, by the way, the Anglo-Indian novelist Salman Rushdie created a monster scandal in the UK by declaring in a television interview that he had not even read the novel, so that, according to his own words, he had to make up for his mistake by reading the novel and discovering in it a masterpiece of English literature. In *his Essays*, Marcel Proust[7] also talks about two other novels by George Eliot, *Silas Marner* and *Adam Bede*. Later, a small novella was discovered, which bore the title *The Indifferent*[8], about which Philip Kolb, the one who discovered it, claimed to announce the writing of the text *A Love of Swann*. Obviously, other such discoveries are possible.

I cannot conclude this small introductory text without highlighting the Proustian period that gave rise to the famous fan phrase of which most of Marcel Proust's commentators speak and of which Mrs. Irina Mavrodin spoke to me in her apartment as being similar to the noise produced by a tractor engine, as she had stated in the poetic preface of her own edition, which was intended to be an integral but which was postponed by the author's death.

The most authoritative biographers of Marcel Proust were George D. Painter[9] followed by another British biographer, William C. Carter[10], about whom Harold Bloom wrote that he was the definitive biographer of Marcel Proust, and from France we can mention the classic study of Georges Cattaui[11], but also that of another biographer a little more recent, Jean-Yves Tadié[12], the height of the heights is that the first George D. Painter is not French but British, and later an essay will appear that changed much of the perception of his very modern literature, namely Alain de Botton's essay[13], *How Can Proust Change Your Life*, and in our country the most informed biographer seems to me to be Mihnea Berindei. For those who no longer read Mircea Berindei's biography in French[14] from the 70s, it seems to me the easiest way to access the Proustian biography.

Now what I can say is that a current writer is working on a new complete translation of his Romanian translation of the cycle of this river novel, *In Search of Lost Time*, it is about Cristian Fulaș, the one who publishes a new, revised translation of Marcel Proust's novels into Romanian at the Cartier publishing house in the Republic of Moldova, and which enjoyed a good reception from the public. It is quite difficult to fully assess the powerful impact that a masterpiece like In Search of Lost Time has had on French or universal prose writers from all over the world, but in this text I will try to approximate this impact. Nicolae Steinhardt[15], in an article analyzing the work of the English writer Aldous Huxley, drew attention to a biography of Marcel Proust, considered by Mihai Zamfir as one of the most complete and having as author the Englishman George D. Painter, as being quite doubtful. According to N,Steinhardt's statements, much of the biographer's data is based on André Gide's memory, a guilty memory, Nicolae Steinhardt believed, since André Gide himself had rejected Marcel Proust's manuscript of the first novel in the *Search for Lost Time series*, which it is believed that he had not even read carefully. Thus, it is possible that Gide never forgave Marcel Proust for the blunder he made in his youth. That is why N. Steinhardt does not believe in *the Werkimanentekritik*, the criticism immanent to the text, the one that Marcel Proust[16] himself rejected in the person of

6 Marcel Proust, 2023, *The Book of My Life. Correspondence with Anna Brâncoveanu de Noailles*, Bucharest : Bookstory Publishing House,

7 Marcel Proust, 1998, *Essays*, translated by Irina Mavrodin, Bucharest : Rao, p. 280.

8 Marcel Proust, 2001, *The Indifferent, translated by Irina Mavrodin, preface by Philip Kolb, Bucharest: Samuel Tastet Publishing House*.

9 George D. Painter, 1966, *Marcel Proust*, translated into English by G. Cattaui and Robert Vial, Paris: Mercure de France.

10 William C. Carter, 2002, *Marcel Proust, A Life*, Yale: Yale University Press.

11 George Cattaui, 1966, *Marcel Proust*, Paris, Editions Universittaires.

12 Jean-Yves Tadié, 1999, *Marcel Proust- a Biographie*, Paris: Editions Gallimard.

13 Alain de Botton, 1997, *How Can Proust Change Your Life*, London: Picador.

14 Mircea Berindei, 1971, *Marcel Proust*, Bucharest: Albatros Publishing House.

15 Nicolae Steinhardt, 1976, "*Aldous Huxley, Two or Three Graces*" *in Between Life and Books*, Bucharest: Cartea Românească Publishing House, p. 106.

16 Proust, Marcel, 1976, *Contra lui Sainte-Beuve*, translated by Valentin and Liana Atanasiu, Bucharest: Univers.

Sainte-Beuve's biographism, in *Against Sainte-Beuve*. The most analytical text in which Marcel Proust makes literary criticism is precisely this: the chapters that refer to this is *Sainte-Beuve's Method*, but also the analyses of the reception of the works of Gerard de Nerval, Charles Baudelaire or Honore de Balzac. A very interesting observation and parallel seems to me the one made by Walter Benjamin[17] between Baudelaire's poetry and Proust's novel, but also between the I(I) in Franz Kafka's Intimate Diary and the one in Marcel Proust's novel that would be made of glass, allowing a very good visibility on the interiority of the person.

A very interesting comment is the one made by Eugen Simion and which bears the title *Against Sainte Proust*, published in the book of essays *The Author's Return*[18]. Because it has many connections with the poetics of the novel. The deep ego and the social ego are two "entities" that, in the sense of Marcel Proust, but also of the new French critique, do not tolerate mutual conditioning. In the same context, that of Eugen Simion's essay, Maurice Blanchot, Sigmund Freud, Jean Paul Sartre, Roland Barthes are also cited in the same context.

Eugen Simion in a text entitled *The Proust Model***,** preface to a Pleiades edition of the Romanian Academy**,** reprinted in *Critical Fragments*, was concerned with the genealogy of this generative model in French culture but also in the Romanian space. As a note of literary criticism, when he gave Traian Băsescu the complete Proust series from the collection *Fundamental Books*, translated by Irina Mavrodin, he declared that he would include it in the declaration of assets! Then came Paul Claudel, Paul Souday, Émile Henriot, up to Jean-Paul Sartre and all those who consider that a literature if it is not committed is nothing. "*We no longer believe in the intellectualist psychology of a Proust and consider it nefarious*," writes the young leader of the existentialist generation in the first issue of *Temps Modernes* (1945). An objection of an ideological nature, of course, in circumstances in which literature, says Jean-Paul Sartre, must assume the tasks of humanity, not the fantasies and psychology of the individual. Marcel Proust does not find his place in this philosophy of action.

Other commentators, before Jean-Paul Sartre, reproach this river-novel for immoralism and snobbery or the lack of an orderly composition, the exacerbated description of the mundane environment, the excess of psychological analysis, in short, the fact that Marcel Proust's characters remain, as Paul Claudel writes, "entirely ordonnées à la sensation immediate, entièrement immergées dans la circumstance". In other words: the prose writer does not have a superior philosophical vision of life and, implicitly, of these dilettante heroes and aesthetes; It lets them live and move at a lower level of existence. The mystic Paul Claudel says more than that: Marcel Proust's heroes live at the lowest level on the animal scale.

Albert Thibaudet (*Marcel Proust and the French Tradition*, 1923), a study that I read in the issue published by the NRF in the year of his death, 1923, quotes a critic of the time, Gonzague True, from Charles Maurras' group, who, indignantly, writes that Proust is only "making fun of the world" and, moreover, "the French suffers in his book"... Eugen Simion wrote that he found out from a chronology of the reception, I suppose it is the file of Jean-Yves Tadié[19], *Marcel Proust, le dossier***,** that the Surrealists did not make much of Marcel Proust's epic experience either, although they would have had reasons to do so. After all, he had also blown up the traditional rhetorical structures of the novel, a revolution that André Breton and his surrealist comrades insistently announced. What is most surprising in this history is the fact that even the theoreticians of the new novel do not rely entirely on Marcel Proust's model, although, again, they had all the arguments to claim from it. It does not contest it, but it detaches itself from it in an essential point: typology.

Nathalie Sarraute recognizes, the same Eugen Simion, for example, Marcel Proust "the complex and subtle movements [in] his anxious search", but she has a great suspicion about the fate of his heroes: they (Swann, Odette, Oriane de Guermantes or "les Verdurin") will arrive sooner or

17 Walter Benjamin, 2015, *Sur Proust*, translated from German by Robert Kahn, Paris: Editions Nous,

18 Simion, Eugen, 1993, *Contre Sainte-Proust in The Return of the Author, Essays on the Relationship between the Work and the Creator*, B.P.T., Bucharest: Minerva Publishing House, , vol. I

19 Jean-Yves Tadié, 2014, *Marcel Proust, le dossier*, Paris: Gallimard.

later, but they will indisputably arrive in the Grévin Museum, that is, where any expired literary typology goes, she writes in the essay *L'Ère du soupçon (The Age of Suspicion).*

Something, however, is saved from these characters, Nathalie Sarraute admits, namely "les infimes diaprures"[20] that pass from one to another. Isn't it too little, you ask, for a novel that totals over three thousand pages and epicly covers the public and secret history of the French world for about forty years (between 1880-1920)? This is in the idea that In Search of Lost Time is more than a chronicle of the voluntary memory and sensitivity of a "je" (the narrator) with whom the author on the cover repeatedly refuses to identify. Not even then (towards the end of the novel cycle) when the narrator betrays himself, in a moment of inattention, and pronounces Marcel's name... As often happens, an artistic masterpiece does not always find the audience it needs. Paul Valéry has the right to say that literary works are divided into two categories: some that, when they appear, already have a reader ready to accept them and, then, the works are successful, and others – especially the great innovative creations – which, not having a reader ready to understand and receive them – must form the reader they need. But to make this difficult he needs time. The time needed for another generation to emerge with an aesthetic sensibility educated by these uncomfortable writings. It is, we can easily tell, the case of Proust. His novel seemed to follow no rules of the French novel before him, although more lucid spirits, such as Albert Thibaudet, realized from the beginning that Marcel Proust does not come out of nothing, but the fact that he comes out of a French tradition, namely that of the moralists... In the article quoted above, he considers Proust "a mystic of the good world" and proves the fact, as much as literary criticism can do, that the novel is related to what he also calls "the French depths". These can be seen in several layers of the novel, starting with the style (the famous divided, discontinuous, ragged and confused style that the skeptics of literary life complain about!) and ending with the psychological analysis that, again, the Stendhalians and the Balzacians do not value much because of its excesses and discontinuities in a narrative without a subject. Albert Thibaudet answers everyone informedly and ironically. He considers Proust a superior moralist and compares him to Montaigne and Sainte-Simon, justifying the complexity of the style with a common sense argument: "*Proust, like Sainte-Simon, is one of those writers who, not seeing and not feeling simply, refuses to write simply, as if he refused to betray. Each sentence must retain the complexity, density, emotional intensity, or descriptive joy that was at the heart of the thoughts and images. Taking it upon themselves to push under the eyes and into the reader's soul a tide of time, a progression of life, they had a revulsion at the division into drops of this massive advancing water, and a date with which all their impetus, consubstantial to it, rushes in. In Sainte-Simon a historical wave advances, a crowd, the entire Court of France, and everywhere and always the living and vehement soul of Sainte-Simon is present; with Proust, comes a psychological wave, a wave as vast as the other, but which, in order to give itself and progress entirely, needs only one soul, either of the author or of a character, which he has never exhausted, because no being is exhaustible. The movement of the phrase is in line with the movement of this wave*." 2nd

Thought of in this way, the problem of the Proustian style seems to be clarified once and for all. This does not happen, however. It always comes back in the comments of literary criticism, which has everywhere been taken by surprise by the "style of memory", as Albert Thibaudet also calls it. A style that, literarily speaking, encompasses everything, from love and jealousy (it has often been said, and rightly so, that Proust is a great prose writer of jealousy!) to the idea of time and the description of a church with so many details and in so many colors that the church becomes, as in an impressionist painting, a memorable character in the painting. In his case, a literary character like any other (Swann, Odette, Françoise, etc.) in a succession of steamy photographs. The comparison with Montaigne also appears, surprisingly, in Jean François Revel's short political essay, in *Sur Proust*[21].

According to N. Steinhardt, however, Sainte-Beuve resorted to biographical details, transforming very easily from "exegesis" into "gossip", rummaging like a policeman or a doctor in the author's basket of papers, looking through the keyhole, looking like a doctor or a psychoanalyst for symptoms of a hypothetical mental illness. These critics, a combination of Watergate and

20 The tiny diapers.

21 Jean François Revel, 1987, *Sur Proust*, Paris: Bernard Grasset.

paparazzi, complete "*a police report, an analysis bulletin, or an informative note*" (the latter being certainly very dear to the author) all of which contain in them "*the slum satisfaction of slander, the cunning joy of compromising the self who dared to distinguish himself from others by exceptional traits, thus reduced to the lowest common* denominator." In a word, a tersitism of the lowest extraction, because the fact of buying a book does not give you the right to "*know, what he dreamed as a child, what he fed on, to find out the details of his physiological or sexual life, to ask for his soul and to return it like a pocket*."

Personally, I cannot agree with N. Steinhardt's ideas, but I would rather subscribe to Professor Mihai Zamfir's thesis, the biography of George D. Painter is the most authoritative of those that exist next to that of Roger Cattaui. But as I did not intend to compose a biographical introduction but a simple review of the vol dù oiseaux of the biographies about Marcel Proust, I will limit myself to a simple presentation of them, clearly those who do not have access to the international, Anglo-French Proustian bibliography can enjoy reading the Romanian one by Mircea Berindei[22], diplomat but also the author of an absolutely essential diary, *The Venetian Screen*[23], a volume of memoirs containing some delicate Proustean calligraphies. Mircea Berindei, *The Venetian Screen.*

I don't know if you've ever cast your eyes over *The Venetian Screen, Portraits and Memories*, a superb book, a kind of memoirs of a Romanian career diplomat, a close friend of Princess Martha Bibescu and Anna de Noailles, who enjoy two very beautiful portraits in the book, in fact there are so many amazing things that I don't know which one to choose, it's a story about a world in which people talked only about poetry, classical music, theater, a world "that spoke in bribes and thought in poems", in the words of Mihai Eminescu, not like this pragmatic world of ours, in which the unknown people in the subway don't really discuss cultural topics anymore. It is a world full of distinction and grace, with a code of love, with people full of attention to each other, with romantic loves and sensitive hearts, what's more, it is a world much like we imagined the interwar period. I read the whole book, it is superb, I will not go into details but I will only say that its author, Mircea Berindei24 was a refined Proustian, in fact he also published a very documented monograph with a biographical touch, entitled Marcel Proust himself, in the exact year of my birth, 1971. Being deeply indebted to the great biography of George D. Painter25, which remains the cornerstone of any study on similar topics, the Romanian author merges biography into work, intertwining the biographical material in a Proustian narrative structure and gives Romanian readers a complete biography, the only one up to this point. Andre Maurois, however, believes that the best biography of Marcel Proust was written by an American author, Edmund Wilson, entitled *Axel's Castle*. The end of the book is absolutely apotheotic and expresses above words the admiration and almost filial love that Mircea Berindei had for Marcel Proust:

"Proust was an incurable patient. Those who met him at a premiere, or later in the day, at a party, took him as an eccentric and slightly ridiculous character. While others did not believe in his genius, he was braiding the elegant and durable lace of a huge work. He had to die writing, "for the cruel law of art requires that all creatures die, and that we die consuming all our sufferings, so that the grass may grow, not of oblivion, but of eternal life, the rough grass of fruitful works, on which future generations will sit merrily, caring not for those who sleep under it, to eat their breakfast on the grass."

The last Proustian phrase, underlined in the original text, quoted from the French edition of the novel, was taken over by the Romanian novelist Sorin Titel, with the influence of another post-Proustian genius, the Irishman James Joyce.

In the story that will give the very title of the volume, *The Venetian Screen*, such a piece of furniture appears, with a clear function of textual madeleine, the genesis being possibly influenced by the famous black chest that inspired G. Călinescu to write a novel, a screen that in childhood the author admired in the house of a teacher, Mrs. Nicolau, but throughout the volume especially the female portraits succeed, and his wife is also the character of such a remarkable painting. The most

22 Mihnea Berindei, 1971, *Marcel Proust*, Bucharest: Albatros Publishing House.
23 Mircea Berindei, 1997, *The Venetian Screen*, Portraits and Memories, Bucharest: Humanitas Publishing House.
24 Mircea Berindei, 1971, *Marcel Proust*, Bucharest, Albatros Publishing House.
25 George D. Painter, 1960, *Marcel Proust*, two volumes, London: Chatto and Windus.

Proustian character evoked in this book, however, remains Martha Bibescu, whom he visits in Paris, and who has a servant who speaks French with a perfect accent even though he was born in Moldavia. Martha Bibescu[26] was also the author of a famous volume *At the Ball with Marcel Proust* in which she recounted how she avoided, at one point, the great French writer during a ball, then desperately looking for his company. At one point, shortly before his death, Princess Martha Bibescu even intended to pay him a visit at home, but was prevented from entering by his faithful servant, Céleste Albaret, who turned out to be an insurmountable Cerberus, worthy of the fame of the character Françoise in the novel. Marcel Proust had noticed her during a reception at the Japanese Embassy in Paris, had been impressed by the princess's toilet and had written a favorable review of her novel *Les Huit Paradis*, entitled *The Book of Plucked Petals*[27]. After being kicked out of diplomacy, following the communist reform, he became a writer, literary critic and in his last 23 years of life Mircea Berindei lived in his studio on Sfinţii Apostoli Street, surrounded only by the dozens of volumes of French literature from the Pleiades collection. There he passed away, in almost complete oblivion, in the year 2000. I don't want to add a bookish example, but I found the situation similar to that of the aristocrat in Giuseppe Tomasso de Lampedusa's novel The Cheetah, Prince Fabrizio de Salina. It is an almost symbolic case for the almost Xerox destiny of the interwar career diplomats, replaced by some guys with horse molars, admirably described by Lucian Blaga in the posthumous novel, *Charon's Boat*. Reading his book, I realized that Mircea Berindei is a Romanian Proustian, who will find a well-deserved place in this chapter. I quote from the fourth cover of the book: "*What matters above all in life is not the number of books we have lined up at home, on the shelves, but the lesson we have learned from reading them, compared to the one we have chosen from daily experience, so that we can, in time, enjoy wisdom and culture, let us acquire more and more purity of soul, and the joy of living beautifully, reconciled with life as it is, and my chosen one, reconciled with ourselves*."

This was the writer's creed, and whoever knew how to utter such words, which could take the place of his epitaph, could only be a great man and a wonderful soul. There are several memorable figures in this book, first of all that obiecz, a Venetian screen that gives the title to the first chapter, described in great detail after the memoirist sees it in the house of a Miss Carp, whom she had secretly painted the Venetian palaces and some famous views of the city of lovers. At the request of the author, who asks Miss Carp to show him the screen again, after years and years, this true Proustian Madeleine proves without the right of appeal that the lost time can no longer be fully recovered, that the old ecstasies in front of books considered fantastic can no longer be recovered and that Søren Kierkegaard[28], author of the essay *The Repetition*, is perfectly right, that sensations and states of mind can no longer be fully recovered. Although the characters presented are not V.I.P.s, in the modern sense of the word, the talent of the memoirist, practiced in his short diplomatic career, suddenly interrupted by the change of regime in 1947, manages to evoke various important people for him, among the family figures clearly standing out those of his grandmother, his mother, and his wife, and among the Parisian personalities, a significant place in the book is occupied by Martha Bibescu, a personal friend of Marcel Proust and author of the famous *Ball with Marcel Proust***,** his major, Jean, who speaks French perfectly although he was born in Moldavia, or the Countess Ana de Noailles29, born Brîncoveanu, with whom the French author maintained an assiduous correspondence, accessible today to the Romanian reader.

The other characters evoked by Mircea Berindei are Mămăița, a kind of aunt Leonie from Marcel Proust's novel, his aunt's mother, Clara, a colleague from the University, with whom he discusses during an Aesthetics course of Professor Tudor Vianu, one summer of 1937 in Balchik, Anton Holban's favorite resort, where he meets Professor Nae Ionescu, the occupant of the Popovici-Lupa villa, a passage in which the author inserts an extraordinary physical portrait but also evokes

[26] Martha Bibescu, *At the Ball with Marcel Proust*, 1976, translation, preface, notes and index of names by Tudor Ionescu, Cluj-Napoca: Dacia Publishing House,

[27] Idem, ed.cit., p. 102

[28] Søren Kierkegaard, *Writings III, Repetition*, 2000, translated from Danish by Mihai Arsinievici, Timişoara, Amarcord Publishing House,

29 Anna Brâncoveanu de Noailles, 1986, *Marcel Proust, The Book of My Life*, Letters to Anna Brâncoveanu de Noailles, argument, chronology and Romanian version by Virgil Bulat, Bucharest, Univers Publishing House.

Istrate Micescu, the great professor of Law. Also in Balchik, Berindei will meet the one who would become one of the greatest composers and conductors of the twentieth century, Sergiu Celibidache, whom his friends struggle to convince to play on a piano out of tune but who do not recognize the melody, to the despair of the musician who will refuse to sing a second time.

In the chapter *The Novel of a Novel* we are given, in nuce, a novella subject, the love for a certain Luiza, which resulted in the writing of a novel that has remained unpublished, while in Scheherazade Joitica, the first wife of Prince George Bibesco, is evoked. Martha Bibescu is one of the strong characters of *The Venetian Screen*, so she tells us the reading of her book, The Eight Heavens, in the house of Anne de Noailles in front of the writer Maurice Barres, the one who intended to go to Persia, and who remarks that this exotic country described by an 18-year-old traveler does not resemble at all the one in Pierre Loti's novel, To Isfahan[30]. Pierre Loti was a personal friend of Queen Marie and was invited to give a conference in Bucharest. In addition, Martha Bibescu, speaking about her little book, At the Ball with Marcel Proust, appreciated by the author's brother, the doctor Robert Proust, that she protested against the idea of Proust's snobbery, noting that the Verdurini, Bloch, Swann, Elstir or Bergotte are described with the same talent and the same meticulousness as the nobles of the Guermantes clan. In fact, things can be nuanced a bit, Marcel Proust has tolerance for artists, and to those mentioned we can add the composer Vinteuil, and the dramatic actress Berma, under whom the image of Sarah Bernard is found in the palimpsest.

Other equally Proustian portraits are those of Mrs. Hymans, Mrs. Beligrădeanu, but also other figures such as that of Dinu Cantemir, met at the legation in Findlanda, where the young diplomat will be sent after his separation from Martha Bibescu to Paris, Simone Horna, a Finnish violinist Arno Granoth, who invites him to the audition of Cesar Frank's famous Sonata in A major, the one that would have inspired Marcel Proust to write a sonata composed by Vinteuil, Rosa Salminem, a very rich widow, but also the famous Curzio Malaparte, the one who traveled to Iași during the pogrom in this locality that he also described in a report, he being a front reporter and accompanying Musollini, see Radu Gabrea's film, *Grubber's journey*, which starts from a small episode inserted in his novel**,** *Kaputt*. Another equally exotic character is Monsignor Vladimir Ghika, the one who would become one of the martyrs of communist prisons, being about to be declared a saint by the Vatican. The author, Mircea Berindei, will also describe two other equally picturesque figures, l'enfant royales, his friend Georges Duca, the poet Alexandru Phillipide but also a close friend, Lucia Demetrius, also the author of an equally interesting book of **Memoirs**. The character hidden under the pronoun She will never be revealed, her name will be kept secret, and any attempt at identification fails, clearly She is the author's great love.

You can't help but be conquered by this volume of Proustian political or literary memoirs, in which a vanished world is described, kept in purity with its conversations and obsessions, given the fact that dialogue prevails and in fact beyond the memories disguised as a novel we are dealing with a kind of novel in spite of itself, in which the model and the mirror almost get confused, the mask becomes one with the cheek, see the title of a famous essay by E. Lovinescu.

In the book about Marcel Proust's work, the author Mircea Berindei combines the thematic way of presenting the work with the chronological one, the result being a veritable time machine, with which the author navigates in search of Marcel Proust but also of lost time. In this brief commentary, I will deal with only one aspect of Mihai Zamfir's critical work[31] , namely the monograph on Proust's reception in Romanian literature, entitled *The Hidden Image, The Narrative Structure of the Proustian Novel*, the most complex book of stylistic analysis with some structuralist influences, in Romania, in which the author has gathered the threads of a tradition of analysis of the Proustian work, which begins in our country in the interwar era, and reaches its peak in the 70s, when this volume goes out of print.

In fact, Mihai Zamfir's approach is to order all the research directions of Marcel Proust's work, in France or Romania, to order them starting from the star of the structuralist studies that dominated the market of ideas of those years, narrativeology, wanting to identify that generative principle of the

30 To Isfahan.

31 Mihai Zamfir, 1976, *The Hidden Image, the Narrative Structure of the Proustian Novel*, Bucharest: Univers Publishing House.

arborescent structure of the Romanian cycle *In Search of Lost Time*, in which only with the passage of time began to be visible the architectural structure that the author had built in the hope that it would be noticed by the next generations, invited to read the Proustian text in that famous passage of lunch on the grass with which Time *Rediscovered*, in fact this novel, ends, says Mihai Zamfir "*represents a borderline case of perfect homology between the structure of the sentence, the paragraph and the entire volume: the "depth structure" of an entire volume is represented by an extended sentence that notes only the primordial impulse, in such a perspective, the novel becomes a series of immense scenes, isolated from each other, independent narrative blocks at the base of which there is an identifiable key passage (sometimes a key phrase).*

This breakfast on the grass was taken from Manet, and he also gave the title to a novel written by Sorin Titel. In the first chapter of the book, the author will analyze the strange opacity, the horse glasses with which contemporary critics look at Proust's prose, also advancing some interesting hypotheses but also noting the explosion of valuable critical studies written after 1947 and signed by great French critics such as Roland Barthes, René Etiemble, George D. Painter, Jean Pierre Richard, Gaetan Picon, J.F.Revel, Maurice Blanchot, Gerard Genette, Paul De Man, who provided the author with valuable helpful material. Friends of my friends... Mihai Zamfir, will come to the conclusion that the Proustian text is built from several blocks of text, like a Lego game, which is combined in a random association, and following in the footsteps of Gerard Gennette's studies the essential trope of this second, metaliterary game, is metonymy itself, which surpasses in importance the metaphor, which in Marcel Proust's house has a metonymic core.

In the fourth chapter, Proust's work is seen in congruence with a very important element for postmodernism, parody or pastiche, present in all layers of the work, an element of originality, which I have not discovered in any Proustian commentator so clearly outlined, because. I proudly confess my studies *Double Narcissus* and *Entre chien et loup* owe enormously to this study, *The Hidden Image*, written by Mihai Zamfir, although I tried to systematize a field of Proustian studies in Romania face to face with those in France. The fifth chapter, *Proust's Novel*, A Multiple Image, is a review of the influences of this great French writer exerted on his literary successors, while in the final chapter, Final Portrait, we return to the relationship between the stylistics of the Proustian text and the author's biography. In addition to this volume I would add a single essay, published in the volume *Portuguese Letters*[32], which gathers the texts published in the column of the same name in the magazine România *literară*, on July 30, 2003, dedicated to the Portuguese translations but also to the reception of Proust by the Portuguese literary critics, who read him with a kind of religious piety.

I wouldn't skip the review published by Mihai Zamfir also in *România literară, The First Proustian*[33], dedicated to the memoir of Celeste Albaret, Proust's chambermaid, on which we have already pronounced ourselves and we would not like to return.

Another equally interesting Romanian contribution is Elena Prus's monograph[34], *The Poetics of Modality by Marcel Proust*, which originally appeared in Bessarabia, in Chisinau. The author considers that Marcel Proust's work is easy to deconstruct starting from a series of antinomies, the most important being the oppositions between appearance and reality, symbol and reality, impression and reality, myth and reality, memory and reality, dream and reality, illusion and reality.

First I would mention the idea underlined by Diane R. Leonard[35], in a chapter of the *Cambridge Companion to Marcel Proust*, that the great French prose writer, who started to learn English only so that he could translate John Ruskin's essay, *Sesame and the Lilies***,** but also *the Amiens Bible*, the first essay having as its objective the description of a famous church in Venice, San Marco, which he had visited on one of his rare visits abroad, a monument also evoked by the poet Mihai Eminescu in the sonnet Venice, while in the second John Ruskin focuses on the description of the

32 Mihai Zamfir, 2006, *Proust and Portugal*, in *Jurnal indirect. Portuguese Letters*, Bucharest, Romanian Cultural Institute Publishing House, p. 249.

33 Mihai Zamfir, The First Proustian, in the magazine România literară, number 34 of 2004, text accessible online here. http://www.romlit.ro/cel_dinti_proustian, viewed on June 2, 2013, at 21.30

34 Elena Prus, 1998, The Poetics of Modality at Proust, Chisinau: Ruxandra Publishing House.

35 Diane R. Leonard, 2001, Cambridge Companion to Marcel Proust, Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge.

cathedral of Amiens, considered by John Ruskin to be a church in stone, in fact, this cathedral meant a lot to Marcel Proust, and formatted the architecture of his work as that of a cathedral of words.

Alain de Botton[36], who wrote the book and recorded an audio book with the essay *How can Proust change your life***,** also translated into Romanian but not properly received by the welcome criticism in Romania. In fact, I can say that Marcel Proust really changed my life, even if since I read his novels for the first time, during high school, I became a fan, which I consider wonderful texts of classic French literature, along with the novels of Honoré de Balzac, Stendhal or Gustave Flaubert. Marcel Proust must be considered an interface or boundary line between older or naturalist novels, and the modern novel, but not only in France but also in World Literature, a concept used intensively in recent years. A monographic study, independent and very well articulated but published by an obscure publishing house is Florian Bratu's volume[37]**,** *La decouverte de soi, Lecture poetique du roman proustien*. Originally a doctoral thesis, Florian Bratu's book[38] was to be published a little later in Romanian translation, under the title *Proust, knowledge and discourse*.

BIBLIOGRAPHY:

1. Alberto Manguel, 2022. The History of Reading, translated by Alexandru Vlad, Bucharest: Nemira Publishing House,
2. Marrian Wolf's book, Proust and the Squid, The Story and the Science of Reading Brain.
3. Walter Benjamin, 2015, Sur Proust, translated from the German and presented by Robert Kahn, Paris: Editions Nous.
4. Radu Vancu, https://www.lapunkt.ro/2013/04/poetici-ale-memoriei-walter-benjamin-si-george-steiner, viewed today, 13.03.2024, 5.50 am
5. Marcel Proust, 2005, Questionnaire, in Essays, translated by Irina Mavrodin, Bucharest: Rao Publishing House.
6. Marcel Proust, 1924, Les plaisirs et les jours, nrf, Gallimard,.
7. Marcel Proust, 2023, The Book of My Life. Correspondence with Anna Brâncoveanu de Noailles, Bucharest : Bookstory Publishing House,
8. Marcel Proust, 1998, Essays, translated by Irina Mavrodin, Bucharest : Rao, p. 280.
9. Marcel Proust, 2001, The Indifferent, translated by Irina Mavrodin, preface by Philip Kolb, Bucharest: Samuel Tastet Publishing House.
10. George D. Painter, 1966, Marcel Proust, translated into English by G. Cattaui and Robert Vial, Paris: Mercure de France.
11. William C. Carter, 2002, Marcel Proust, A Life, Yale: Yale University Press.
12. George Cattaui, 1966, Marcel Proust, Paris, Editions Universittaires.
13. Jean-Yves Tadié, 1999, Marcel Proust- a Biographie, Paris: Editions Gallimard
14. Alain de Botton, 1997, How Can Proust Change Your Life, London: Picador.
15. Mircea Berindei, 1971, Marcel Proust, Bucharest: Albatros Publishing House.
16. Nicolae Steinhardt, 1976, "Aldous Huxley, Two or Three Graces" in Between Life and Books, Bucharest: Cartea Românească Publishing House, p. 106.
17. Proust, Marcel, 1976, Contra lui Sainte-Beuve, translated by Valentin and Liana Atanasiu, Bucharest: Univers.
18. Walter Benjamin, 2015, Sur Proust, translated from German by Robert Kahn, Paris: Editions Nous,
19. Simion, Eugen, 1993, Contre Sainte-Proust in The Return of the Author, Essays on the Relationship between the Work and the Creator, B.P.T., Bucharest: Minerva Publishing House, , vol. I
20. Jean-Yves Tadié, 2014, *Marcel Proust, le dossier*, Paris: Gallimard.

36 Alain de Botton, 2022, How Proust Can Change Your Life, translated by Maria Ghiță, Bucharest: Vellant Publishing House.
37 Florin Bratu, 1994, La decouverte de soi, Lecture poetique du roman proustiene, Iași: Editura Fundaţiei Clomona.,.
38 Bratu, Florian, 1997, Proust: Knowledge and Discourse, Iaşi: Junimea Publishing House.

21. Jean François Revel, 1987, Sur Proust, Paris: Bernard Grasset.
22. Mihnea Berindei, 1971, Marcel Proust, Bucharest: Albatros Publishing House.
23. Mircea Berindei, 1997, The Venetian Screen, Portraits and Memories, Bucharest: Humanitas Publishing House.
24. Mircea Berindei, 1971, Marcel Proust, Bucharest, Albatros Publishing House.
25. George D. Painter, 1960, Marcel Proust, two volumes, London: Chatto and Windus.
26. Martha Bibescu, *At the Ball with Marcel Proust,* 1976, translation, preface, notes and index of names by Tudor Ionescu, Cluj-Napoca: Dacia Publishing House.
27. Søren Kierkegaard, Writings III, Repetition, 2000, translated from Danish by Mihai Arsinievici, Timişoara, Amarcord Publishing House,
28. Anna Brâncoveanu de Noailles, 1986, Marcel Proust, The Book of My Life, Letters to Anna Brâncoveanu de Noailles, argument, chronology and Romanian version by Virgil Bulat, Bucharest, Univers Publishing House.
29. Mihai Zamfir, 1976, The Hidden Image, the Narrative Structure of the Proustian Novel, Bucharest: Univers Publishing House.
30. Mihai Zamfir, 2006, Proust and Portugal, in Jurnal indirect. Portuguese Letters, Bucharest, Romanian Cultural Institute Publishing House, p. 249.
31. Mihai Zamfir, The First Proustian, in the magazine România literară, number 34 of 2004, text accessible online here.
32. http://www.romlit.ro/cel_dinti_proustian, viewed on June 2, 2013, at 21.30
33. Elena Prus, 1998, The Poetics of Modality at Proust, Chisinau: Ruxandra Publishing House.
34. Diane R. Leonard, 2001, Cambridge Companion to Marcel Proust, Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge.
35. Alain de Botton, 2022, How Proust Can Change Your Life, translated by Maria Ghiță, Bucharest: Vellant Publishing House.
36. Florin Bratu, 1994, La decouverte de soi, Lecture poetique du roman proustiene, Iași: Editura Fundaţiei Clomona.,.
37. Bratu, Florian, 1997, Proust: Knowledge and Discourse, Iaşi: Junimea Publishing House.

SYMBOLIC AND IDENTITY DIMENSIONS OF FEMININITY IN THE INTERWAR NOVEL

Cristina Lizeta Furtună
Lecturer, PhD, „Valahia" University of Târgovişte

***Abstract**: Entitled Symbolic and Identity Dimensions of Femininity in the Interwar Novel, the present study undertakes an in-depth examination of the construction of female figures in three interwar novels by Mircea Eliade: Întoarcerea din Rai, Lumina ce se stinge, and Huliganii. The enquiry foregrounds the way femininity is articulated at the intersection of symbolic representation and identity formation, within the broader socio-historical framework of the interwar period.*

The interpretative approach is grounded in the premise that literary characters transcend the status of mere "beings of paper", constituting instead the very substance of narrative discourse, to which the reader establishes an affective and cognitive attachment. In Eliade's existentialist prose, such figures frequently derive from real-life models and reflect, to varying degrees, the author's experiential reality, while remaining deeply inscribed in the social and historical context that shapes the narrative.

Accordingly, these figures incorporate both recognisable human traits and elements of homo fictus, occupying a liminal space between lived reality and artistic construction. In a manner comparable to Ernest Hemingway, Eliade evinces a marked preference for the representation of "persons" rather than conventional fictional constructs, thereby imbuing his narratives with a heightened sense of authenticity and existential gravity.

Within this conceptual framework, feminine figures emerge as privileged loci for the exploration of identity, mediating between individual subjectivity and collective cultural patterns. The analysis ultimately contends that femininity, as configured in these novels, operates both as a symbolic paradigm and as a dynamic process of identity negotiation, reflecting the tensions, ambiguities, and transformative impulses characteristic of interwar modernity.

***Keywords:** femininity; identity construction; symbolic representation; interwar novel; existentialist prose*

Demersul de faţă îşi propune investigarea ipostazelor feminităţii în proza românească interbelică, cu focalizare asupra romanelor *Întoarcerea din Rai*, *Lumina ce se stinge* şi *Huliganii*, aparţinând lui Mircea Eliade. Alegerea acestei perspective se întemeiază pe constatarea unei relative insuficienţe a analizelor consacrate tipologiei personajelor feminine din aceste texte, în pofida amplorii exegezei dedicate operei eliadeşti în ansamblu. Deşi critica literară a oferit numeroase interpretări ale dimensiunii filosofice, existenţialiste sau mitico-simbolice a scrierilor sale, interesul pentru construcţia şi funcţionarea personajului feminin a rămas, în mare măsură, marginal.

În acest context, contribuţiile unor cercetători precum Felicia Gherghina[1] sau Nicolae Manolescu[2] conturează repere importante, dar nu exhaustive. Dacă analiza Feliciei Gherghina vizează cu precădere alte texte din opera eliadescă, iar Nicolae Manolescu subliniază dimensiunea psihologică a personajelor, marcate de frustrare, idealism sau tensiuni interioare, apreciem că rămâne deschisă problematica specifică a reprezentării feminităţii în romanele existenţialiste ale perioadei interbelice. În acelaşi sens, observaţiile formulate de Eugen Simion privind capacitatea romanului de a crea „oameni" şi nu simple tipare narative devin relevante pentru înţelegerea modului în care aceste personaje se constituie ca entităţi vii, integrate în dinamica epocii lor.

Premisa fundamentală a cercetării rezidă în ideea că personajele nu pot fi reduse la simple construcţii ficţionale, ci reprezintă nucleul viu al discursului narativ, facilitând o relaţie de identificare şi empatie cu cititorul. În cazul prozei eliadeşti, aceste figuri sunt adesea inspirate din realitate şi reflectă, în grade diferite, experienţa autorului, fiind totodată modelate de contextul social şi istoric al epocii interbelice. Ele reunesc, astfel, trăsături recognoscibile ale individului real cu elemente de *homo fictus*, situându-se într-un spaţiu de interferenţă între autenticitate şi elaborare artistică. Într-o

[1] Felicia Gherghina, 2007, *Tipologia feminină în opera literară a lui Mircea Eliade*, Craiova: Scrisul Românesc.
[2] Nicolae Manolescu, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti: Paralela 45.

manieră comparabilă cu cea a lui Ernest Hemingway, opţiunea pentru „persoane” în detrimentul unor simple „personaje” conferă acestor construcţii o densitate existenţială aparte.

Personajele feminine analizate se configurează la intersecţia mai multor planuri: social, psihologic şi, în anumite situaţii, simbolic sau mitic. Ele nu se reduc la roluri secundare sau la funcţii decorative în economia narativă, ci participă activ la dinamica ideatică a romanelor, fiind implicate în viaţa socială şi culturală într-o manieră comparabilă cu personajele masculine. Feminitatea devine, în acest cadru, un spaţiu de negociere între identitatea individuală şi presiunile contextului istoric, între interioritate şi reprezentare simbolică.

Interesul pentru această temă derivă atât din complexitatea şi fertilitatea interpretativă a subiectului, cât şi din caracterul său insuficient explorat. Universul feminin din aceste romane se distinge prin ambiguitate, profunzime şi o anumită aură de mister, generând multiple posibilităţi de lectură şi corelaţii interpretative. Personajele feminine se constituie ca structuri complexe, marcate de experienţe existenţiale intense, de tensiuni interioare şi de o identitate în continuă devenire, reflectând totodată specificul epocii interbelice.

Obiectivul principal al cercetării constă în identificarea şi analiza acestor figuri feminine, în vederea configurării unor tipologii relevante şi a evidenţierii mecanismelor prin care feminitatea este construită narativ. Analiza va avea în vedere criterii precum vârsta, structura arhetipală, dimensiunea simbolică, precum şi raportarea la erotism sau la forme non-erotice de manifestare a identităţii. În acest sens, demersul îşi propune nu doar o recuperare critică a acestor personaje, ci şi o contribuţie la aprofundarea studiului literaturii române din perspectiva reprezentărilor feminităţii.

În vederea conturării unei perspective coerente asupra dimensiunilor simbolice şi identitare ale feminităţii, cercetarea se va concentra asupra unui corpus bine delimitat, alcătuit din romanele *Întoarcerea din Rai*, *Lumina ce se stinge* şi *Huliganii*, aparţinând lui Mircea Eliade. Se impune, în acest sens, o privire panoramică asupra personajelor feminine care vor constitui obiectul analizei, întrucât diversitatea şi stratificarea acestora permit configurarea unor tipologii relevante.

În *Întoarcerea din Rai*, galeria feminină este deosebit de amplă şi eterogenă, reunind figuri precum Ghighi, Una, Getta Dragu, Lucky, Vally Dobridor, Liana Cancel Eskimo, Veronica Tabacovici, Felicia Bally, Nora, Liza Dragu, doamna Gifford, doamna Anicet, fata de la bar, slujnica, bolnava, madam Vanda (soţia portarului) şi Anicuţa (gazda). Personajele selectate acoperă un spectru larg de condiţii sociale, tipuri de sensibilitate şi niveluri de implicare în economia narativă, de la prezenţe episodice la figuri cu rol semnificativ în dinamica relaţiilor şi a tensiunilor existenţiale.

În *Lumina ce se stinge*, universul feminin se configurează în jurul unor personaje precum Melania, domnişoara Marta, Ada, Sofia (soţia lui Julius), alături de o serie de prezenţe colective sau marginale: doamnele, nepoata, profesoara, domnişoarele, fetele, vânzătoarele, infirmiera, camerista, doamna bătrână, miss şi Eliza. În acest caz, se remarcă o alternanţă între individualizare şi tipizare, între personaje conturate psihologic şi figuri care funcţionează mai degrabă ca repere sociale sau simbolice.

În *Huliganii*, repertoriul feminin include personaje precum Nora, Anişoara Lecca, Adriana Lecca, doamna Lecca, doamna Anicet, Getta Dragu, tante Aristie, Irina, Marcella Streinu, Veronica Barbu, Nucy, Valentina, doamna Dargu, Felicia Bally, ziarista elveţiană, Viorica, Luiza, Valentina Puşcariu şi Maria Dumitraşcu. Această diversitate evidenţiază atât continuităţi tipologice (prin reluarea unor personaje sau a unor modele feminine), cât şi nuanţări ale feminităţii în raport cu mediul social şi cu problematica generaţionistă specifică romanului.

Ansamblul acestor personaje relevă o veritabilă reţea de ipostaze ale feminităţii, de la figuri centrale, profund individualizate, la prezenţe secundare sau colective, care contribuie la configurarea unui fundal social şi simbolic complex. Tocmai această varietate justifică demersul analitic propus, permiţând investigarea unor tipologii feminine diverse, precum şi a modurilor în care identitatea feminină se construieşte, se negociază şi se reflectă în plan narativ.

În romanul *Întoarcerea din Rai*, personajul Una poate fi interpretat ca o proiecţie literară a Ninei Mareş, fiind definit drept „un tip minervic de femeie”[3], a cărei feminitate se construieşte sub semnul unei delicateţi luminoase şi al unei tandreţi difuze. Figura sa capătă valenţe arhetipale, fiind

[3] Florica Bodiștean, 2013, p. 19.

asociată cu zeiţa Iunona: „Este numele zeiţei etrusce, Una, identică Iunonei”[4]. Descrierile insistă asupra corporalităţii ei idealizate, „trup de miracol”[5], dar şi asupra unei existenţe marcate de dorul constant pentru Pavel Anicet. Discreţia comportamentală, sugerată printr-un râs „fără zgomot”, contribuie la construirea unei feminităţi interiorizate.

Relaţia cu Pavel Anicet relevă dimensiunea pigmalionică a personajului, Una fiind modelată conform dorinţelor acestuia:

„Dacă n-ar fi fost ea aşa cum este – aş fi avut curajul s-o părăsesc când vreau; nu m-aş fi temut, aş fi fost liber. Dar acum s-a modelat după instinctele mele. S-a transformat prea mult într-un cuib al meu; şi carnea, şi inteligenţa, şi căldura ei sunt acum prea mult ale mele, adică aşa cum le-am voit eu, aşa cum mi se potrivesc numai mie. (...) femeia pe care am creat-o eu, după tiparul sufletului şi trupului meu.”[6]

În această dinamică, Anicet apare ca un creator ambivalent, incapabil să se desprindă de propria „operă”, deşi resimte nevoia libertăţii. Complexitatea situaţiei este amplificată de incapacitatea Unei de a percepe pe deplin realitatea relaţiei: „Iar Una, cât e ea de deşteaptă şi ghiceşte atâtea adâncimi pe care alţi oameni nici nu le bănuiesc, chiar ea nu vede ce se petrece”[7]. Feminitatea ei capătă accente aproape magice, sugerate de „aproape o magie sexuală”[8], în timp ce comportamentul său, simultan „dur şi senzual”, indică o tensiune între luciditate şi abandon afectiv. În pofida pragmatismului său aparent, proiectele de viitor rămân iluzorii, întrucât relaţia este structural fragilă. În contrapunct, Ghighi se configurează ca un arhetip afroditic, dominat de senzualitate şi pasiune. Descrierea sa subliniază corporalitatea intensă şi apropierea de concret: „sărută mai fierbinte, are gura mai groasă şi dinţii mici se lipesc de buze, de gingii. Şi un parfum mai uman, mai aproape de carne”[9]. Imaginea sa oscilează între fascinaţie şi artificialitate, „o vitrină cu păpuşi, sau numai fantezie”[10], ceea ce reflectă ambiguitatea percepţiei masculine asupra ei.

Experienţa sa afectivă este dominată de o iubire neîmplinită, absolută, proiectată asupra lui Pavel, incapabil să răspundă integral acestei intensităţi. Dorinţa ei fundamentală se reduce la o implorare repetată:

„De ce nu vrei să mă iubeşti puţin şi pe mine, Faust? ... Fac tot ce vrei tu, nici nu-ţi spun de copil, fac ce vrei tu, numai iubeşte-mă puţin şi pe mine, iubeşte-mă atât timp cât mai trăiesc, Faust... Am să mor curând, iubitule, am să mor părăsită... De ce nu vrei să mă iubeşti puţin?... ”[11]

Conştientă de propria fragilitate şi de iminenţa sfârşitului, Ghighi transformă iubirea într-un absolut existenţial, în timp ce pentru Pavel aceasta devine apăsătoare, chiar „inumană”. Pentru ea, însă, el reprezintă totalitatea existenţei: „Tu eşti lumea mea, tu eşti totul pentru mine!...”[12]. Caracterizată drept „o femeie distinsă, se spune, dar posesivă, vampirică”[13], Ghighi ilustrează un tip de feminitate devoratoare, oscilând între generozitate şi dependenţă afectivă.

Despărţirea declanşează o criză profundă, marcată de sacrificiu şi disperare: „Ţi-am spus întotdeauna că eşti liber; te iubesc prea mult, am să te iubesc necontenit, până la moarte…”[14]. Ulterior, suferinţa capătă dimensiuni fizice:

„I se pare că niciodată nu l-a iubit ca acum, n-a înţeles niciodată cât îi e de drag, de necesar vieţii ei. Îi simte absenţa cu o precizie fizică, sălbatică; parcă ceva din trupul ei s-ar fi rupt. Parcă i se scurge viaţa prin piept, printr-o rană nevăzută. Se sufocă. (...) A avut destulă umilinţă ca să se gândească să-l urmeze, să alerge după el pe stradă, plângând.”[15]

---

[4] Mircea Eliade, 2008, p. 178.
[5] *Ibidem*, p. 188.
[6] *Ibidem*, p. 54.
[7] *Ibidem*, p. 55.
[8] *Ibidem*, p. 189.
[9] *Ibidem*, p. 56.
[10] *Ibidem*, p. 101.
[11] *Ibidem*, p. 250.
[12] *Ibidem*, p. 351.
[13] *Ibidem*, p. 77.
[14] *Ibidem*, p. 132.
[15] *Ibidem*, p. 135.

Getta Dragu se constituie ca un prototip al fecioarei, caracterizată prin simplitate şi sensibilitate. Descrisă drept „femeia cu figura scandinavă”[16], ea trăieşte o tensiune profundă între idealul moral şi impulsurile senzoriale. Virginitatea devine o povară existenţială, generând o criză interioară intensă: „Să port cu mine povara aceasta, virginitatea aceasta nenorocită… Un plâns fără durere, un plâns al cărnii, al dorinţei. Nu mai străbate nimic acum în ea în afara dorinţei acesteia oarbe, nu mai cunoaşte doliu, nu cunoaşte ruşine”[17]. Această frământare reflectă conflictul dintre educaţia rigidă şi dorinţa unei experienţe afective autentice, care să ofere împlinire atât fizică, cât şi psihică.

În ceea ce o priveşte pe Vally Dobridor, aceasta întruchipează un arhetip afroditic complex, plasat la intersecţia dintre rolul de soţie şi cel de amantă. Căsnicia cu Octav se dovedeşte iluzorie, redusă la „o aventură grandioasă”[18], iar idealurile ei romantice, precum dorinţa de a fi partenera unui savant şi de a se sacrifica pentru acesta se destramă rapid. Nevoile sale afective, aparent simple, capătă o expresie intens senzorială şi imaginativă:

„Ea ar fi vrut s-o mângâie altfel, să întârzie amândoi mult în parc, nopţile; când plouă, să-l aştepte pe fotoliul din faţa ferestrei cu muşcate, să fie singură şi tristă, să-i fie şi puţin frică şi frig, iar el să vină tiptil, să-i pună mâinile pe ochi, s-o îmbrăţişeze, îngenunchind, să-i spună: Vally, Vally!... Atât. (...) gol şi nemişcat, un mort întins pe pat – şi ea să-şi alunece gura fără nicio teamă (...) S-o siluiască lent, s-o ucidă hain, s-o sufoce. Cum de nu pricepe Octav lucrurile astea elementare!... ”[19]

Incapacitatea lui Octav de a răspunde acestor nevoi determină ruptura şi orientarea către o relaţie extraconjugală. Descoperirea infidelităţii declanşează umilinţă şi violenţă verbală, iar ulterior experienţa traumatică a violului marchează punctul culminant al degradării existenţiale. Finalul acestei traiectorii este dominat de dezintegrare interioară.

Veronica Tabacovici se impune ca prototip al femeii intelectuale, superioare, orientate spre cunoaştere şi spre căutarea absolutului. Ea aparţine acelei categorii de personaje feminine care nu se definesc exclusiv prin raportarea la eros, ci printr-o formă de luciditate şi curiozitate intelectuală. Portretul său accentuează această tensiune dintre cerebralitate şi feminitate enigmatică: „O femeie superioară, una dintre acelea care dezleagă taina existenţei, care caută culmile, absolutul”[20]. Ochelarii severi, privirea absentă şi tinereţea chipului creează o imagine ambiguă, oscilând între figura femeii superioare şi cea a femeii fatale.

Veronica rămâne, în economia romanului, un personaj discret, insuficient devoalat, ceea ce îi conferă o aură de mister. Ea poate fi apropiată de tipologia Jeniei Isaac, prin frumuseţe, modernitate şi aspiraţia spre absolut, însă condiţiile existenţei sale sunt diferite. Este o femeie modernă, uşor indiscretă, interesată de psihologia iubirii şi de mecanismele interioare ale lui Pavel Anicet. Îl provoacă să vorbească despre experienţele sale erotice, susţinând că o preocupă „cazul Anicet”. Atunci când este jignită, încearcă să afişeze indiferenţă, ceea ce sugerează o personalitate care îşi controlează atent vulnerabilităţile.

Liza Dragu este un personaj episodic, dar semnificativ prin poziţia sa aparte în galeria feminină. Sora lui David Dragu şi a Gettei, ea apare ca o ipostază safică, marginalizată din cauza unei relaţii cu o femeie. Alungată de acasă, este obligată să îşi construiască singură existenţa, fapt care îi conferă o dimensiune independentă şi lucidă. Cu toate acestea, sensibilitatea sa nu este anulată: suferinţa tatălui o impresionează profund, iar întoarcerea ei lângă acesta, în momentul bolii, demonstrează capacitatea de a depăşi resentimentele.

Liza este, totodată, o artistă, o „pictoriţă extraordinară”, inteligentă şi exigentă, inclusiv în raport cu creaţiile lui David, pe care le judecă sever. Ea priveşte lumea cu o acuitate intelectuală rară, fiind înzestrată cu „o inteligenţă care depăşeşte pe cea a unei femei”[21]. Formula, desigur, trebuie citită

[16] *Ibidem*, p. 148.
[17] *Ibidem*, p. 311.
[18] *Ibidem*, p. 123.
[19] *Ibidem*, pp. 123-124.
[20] *Ibidem*, p. 138.
[21] *Ibidem*, p. 280.

în contextul epocii, dar tocmai ea indică faptul că personajul depăşeşte tiparele feminine convenţionale.

Lucky, iubită episodică a lui Pavel, se înscrie în sfera arhetipului afroditic. Actriţă venită din provincie, ea este mai degrabă o prezenţă funcţională în dinamica erotică a romanului decât un personaj amplu individualizat. Prin ea se completează seria figurilor feminine asociate senzualităţii, disponibilităţii afective şi instabilităţii relaţiilor masculine.

Felicia Bally reprezintă o altă ipostază a feminităţii intelectuale. Fiica domnului Bally, ea este definită ca „tânăra femeie care îşi caută însoţitorul ideal”[22], fiind atrasă de conversaţii rafinate, de cărţi şi de expunerea ideii de dragoste, mai mult decât de trăirea directă a sentimentului. În acest sens, Felicia nu se situează în zona pasiunii devastatoare, ci în aceea a unei feminităţi cultivate, reflexive, uşor distanţate.

Portretul său o diferenţiază de celelalte personaje feminine: „parcă se coboară din altă lume; şi vorba, şi privirea ei sunt altfel decât ale oamenilor de aici”[23]. Felicia are o feminitate discretă, senină, luminoasă, cu o uşoară melancolie, ceea ce o transformă într-o prezenţă nedramatică, lipsită de excesele pasionale ale altor personaje. Ea îşi cunoaşte valoarea, dar nu o afişează ostentativ, iar raportarea ei la cultură nu se confundă cu vanitatea intelectuală.

Nora, cunoscută şi ca Lenuţa Ionescu, iubita lui Petru Anicet, este un personaj episodic, dar relevant pentru o altă formă de feminitate: instinctuală, sinceră, nealterată de convenţii. Ea este caracterizată drept „o adevărată femeie, sinceră în dragoste şi în instincte”, cu o feminitate care „nu este alterată de prejudecăţi”[24]. Prin Nora se configurează o ipostază a femeii naturale, directe, care nu îşi intelectualizează afectele şi nu le supune unui cod social rigid.

În *Lumina ce se stinge*, domnişoara Marta se conturează ca figura domnişoarei bătrâne, cu o existenţă afectivă limitată, lipsită de împlinire erotică. Ea îşi sacrifică, într-o anumită măsură, viaţa pentru a rămâne în apropierea lui Cesare, faţă de care manifestă o simpatie maternă, dar şi o formă de curiozitate psihologică. Existenţa sa este marcată de renunţare, de cerebralizare şi de refuzul romantismului, căci „încheiase de mult socotelile cu romantismul”[25].

Marta aparţine tipologiei femeii intelectuale pentru care gândirea devine mai importantă decât acţiunea. Ea îşi construieşte scenarii, proiecte şi explicaţii, dar rareori le transformă în experienţă concretă. Are în jur de patruzeci de ani, vârstă pe care o refuză interior, încercând să se convingă de propria tinereţe: „Patruzeci? Nu, nu, mult mai puţin; treizeci şi şase”[26]. Această autoiluzionare o apropie de un model bovaric, deşi conştiinţa reveriei o readuce mereu la realitate.

Drama Martei derivă tocmai din absenţa experienţei autentice. Ea gândeşte viaţa mai mult decât o trăieşte, refuzându-şi plăcerile şi implicarea afectivă. În acest sens, poate fi considerată „o sfântă gata să păcătuiască”, o fiinţă aşezată între moralism, frustrare şi curiozitate. Inteligenţa şi intuiţia ei nu conduc la acţiune, ci la o agitaţie sterilă, la interpretarea excesivă a unor situaţii minore. De aceea, ea „ghicea pretutindeni conflicte şi descoperea pretutindeni crize sufleteşti”[27]. Marta îşi organizează existenţa după un sistem imaginar, complicat, care nu se suprapune realului. În momentele de criză, cum este episodul furtului banilor lui Cesare, reacţiile sale oscilează între fugă, sinucidere şi mobilizare practică. Are şi gesturi contradictorii, uneori ipocrite, precum acela de a lua o icoană la piept, deşi nu crede în Dumnezeu. Totodată, în anumite episoade, impulsurile corporale îi trădează fragilitatea şi umanitatea, mai ales atunci când mănâncă vorace, ruşinându-se de propria lipsă de măsură.

Melania, în schimb, este construită ca o apariţie spectrală, o femeie-iluzie, o prezenţă rece şi aproape ireală. Frumuseţea ei are ceva imaterial şi neliniştitor, fiind definită printr-o răceală care atrage şi tulbură. Ea apare ca o făptură nesfârşită, din vis, imaterială, ca o nălucă. Această frumuseţe rece devine punctul de fascinaţie pentru Cesare şi, în acelaşi timp, începutul unei nelinişti erotice şi existenţiale.

---

[22] Florica Bodiștean, 2013, p. 48.
[23] Mircea Eliade, 2008, p. 289.
[24] *Ibidem*, p. 315.
[25] Mircea Eliade, 2010, p. 31.
[26] *Ibidem*, p. 37.
[27] *Ibidem*, p. 13.

Melania nu pare să aibă aşteptări majore de la viaţă. Munca nu îi provoacă nici suferinţă, nici plăcere, ci este acceptată ca o necesitate. Hărnicia, luciditatea şi capacitatea ei de a înţelege lucrurile rapid contribuie la imaginea unei femei eficiente, sigure, aproape inaccesibile. Tocmai această inaccesibilitate o transformă într-un obiect al fascinaţiei masculine.

În imaginarul lui Cesare, Melania capătă uneori accente demonice, fiind percepută ca o ipostază a femeii ispititoare. Scena bibliotecii incendiate îi accentuează ambiguitatea: trupul ei gol şi alb apare în mijlocul unei ceremonii pe care Cesare o percepe drept „inumană" şi „infernală"[28]. El refuză să accepte ceea ce raţiunea îi confirmă, rămânând prins între iubire, repulsie şi nevoia de a descifra sensul acestei întâlniri.

Pentru Cesare, Melania devine mai mult decât o femeie: ea este cheia unei revelaţii. „Viaţa lui ar fi roman fără numele Melaniei"[29], iar convingerea că „ea e începutul" transformă personajul într-un centru simbolic al experienţei sale. Legătura dintre cei doi nu se reduce la simpatie sau atracţie, ci apare ca o taină, ca o unire imposibil de justificat raţional, dar imposibil de negat.

În ansamblu, personajele feminine din romanele existenţialiste ale lui Mircea Eliade nu mai funcţionează, în general, ca purtătoare explicite ale mitului, aşa cum se întâmplă în cazul unor figuri precum Maitreyi sau Ileana. Ele sunt, mai degrabă, femei concrete, construite după modele ale realităţii imediate. La o primă lectură, pot părea secundare sau lipsite de forţă transformatoare, însă rolul lor real se exercită asupra vieţii interioare a personajelor masculine. Ele influenţează, neliniştesc, tulbură, devin oglinzi ale crizelor masculine şi ale tensiunilor epocii.

În *Huliganii,* Nora apare într-o ipostază social marginală, fiind percepută de doamna Anicet drept „târfa aia". Ea îl întreţine pe Petru, îi oferă bani, îi plăteşte maşinile şi îl susţine material, deşi existenţa ei depinde de relaţiile şi favorurile acordate unor bărbaţi. Nora este o fată de mahala, „liberă să primească omagiile întregii mahalale"[30], dar această libertate nu înseamnă neapărat emancipare, ci mai degrabă expunere, vulnerabilitate şi ambiguitate morală.

În ciuda aparenţei de femeie senzuală, Nora este interpretată de Alexandru drept „orice altceva decât dragoste şi senzualitate"[31]. Frumuseţea ei poate fi „izbitoare, uneori fascinantă"[32], însă personajul nu se reduce la seducţie. Ea este, mai curând, o experienţă de viaţă, nu o concepţie despre existenţă. Feminitatea ei este practică, instinctuală, dar şi generoasă, căci ajutorul oferit lui Petru şi mamei acestuia arată o capacitate reală de sacrificiu.

În ciuda aparenţei de femeie senzuală, Nora este interpretată de Alexandru drept „orice altceva decât dragoste şi senzualitate"[33]. Frumuseţea ei poate fi „izbitoare, uneori fascinantă"[34], însă personajul nu se reduce la seducţie. Ea este, mai curând, o experienţă de viaţă, nu o concepţie despre existenţă. Feminitatea ei este practică, instinctuală, dar şi generoasă, căci ajutorul oferit lui Petru şi mamei acestuia arată o capacitate reală de sacrificiu.

Anişoara Lecca este prototipul femeii-mister, adolescenta pasională, imprudentă, dispusă să sacrifice totul pentru iubire. Ea trăieşte într-un univers al proiecţiilor, al subînţelesurilor şi al iluziilor erotice. Îndrăgostită de Petru Anicet, profesorul ei de pian, îl priveşte „tăcută, supusă, vrăjită"[35], transformându-l într-un centru absolut al existenţei sale afective.

Anişoara este timidă în aparenţă, dar îndrăzneaţă în dragoste. Îl seduce pe Petru, îl invită noaptea la ea, fură bijuteriile familiei pentru a-i oferi bani şi îşi construieşte iluzia unei fugi romantice. Când realitatea îi infirmă aşteptările, se prăbuşeşte interior. Dezamăgirea ei este aceea a unei fete îndrăgostite care confundă aventura cu destinul şi dorinţa cu iubirea. Ameninţarea sinuciderii accentuează caracterul dramatic şi adolescentin al pasiunii sale.

Adriana Lecca reprezintă ipostaza rebelă a familiei. Ea refuză conformismul, îşi exasperează mama, nu îşi dă examenele şi are comportamente incoerente, ostentative, menite parcă să atragă

[28] *Ibidem*, p. 23.
[29] *Ibidem*, p. 15.
[30] Mircea Eliade, 2003, p. 68.
[31] *Ibidem*, p. 179.
[32] *Ibidem*, p. 186.
[33] *Ibidem*, p. 190.
[34] *Ibidem*, p. 186.
[35] *Ibidem*, p. 207.

atenţia. Pentru Liza, Adriana este o sălbatică, în timp ce Alexandru o consideră „foarte interesantă”, mai ales pentru că citeşte Pascal. Prin ea se configurează o feminitate neliniştită, protestatară, aflată între imaturitate, inteligenţă şi dorinţa de a ieşi din tipar.

Doamna Lecca este o figură feminină teatrală, nevrozată, concupiscentă, dominată de gesturi dramatice şi reacţii imprevizibile. Ea intră şi iese din încăperi pe neaşteptate, râde isteric, îşi joacă replicile ca pe o scenă şi transformă fiecare conflict domestic într-un spectacol. Misterul o însoţeşte constant: „N-ai înţeles nimic [...] şi nici nu vei putea înţelege nimic...”[36].

Ca ipostază demetrică, doamna Lecca pare înrudită cu figuri materne devoratoare, preocupate aparent de copii, dar incapabile să le înţeleagă cu adevărat. Relaţia cu fiicele sale este tensionată: nu are încredere în ele, le controlează şi se teme că, într-o zi, vor pleca, lăsând-o singură. În realitate, grija maternă este amestecată cu egoism, posesivitate şi frică de abandon.

Momentul în care Anişoara ameninţă că se va sinucide o aruncă pe doamna Lecca într-o stare de nelinişte profundă. Ea are senzaţia că retrăieşte o scenă veche, poate din propria tinereţe, dar nu reuşeşte să o identifice limpede. În acest punct, personajul capătă o adâncime psihologică neaşteptată, ca şi cum reacţia fiicei ar reactiva un trecut reprimat.

Doamna Lecca are şi o dimensiune malefică, vizibilă în întâlnirea cu doamna Anicet. O acuză pe aceasta indirect, o umileşte şi nu manifestă compasiune nici măcar când femeia leşină. Privirile ei sunt „reci, ciudate, dispreţuitoare”[37], iar reacţia finală indică o cruzime aproape calculată. Deşi declară că nu poate trăi fără lumină — „Eu din asta trăiesc, din luminile astea”[38] —, existenţa sa pare dominată mai curând de întunericul interior.

Doamna Anicet este arhetipul mamei decăzute, o aristocrată coborâtă din condiţia sa socială şi morală. După moartea soţului, pierde controlul asupra propriei vieţi, se agaţă de Petru şi îşi proiectează asupra lui frustrările, fricile şi rămăşiţele unei demnităţi ruinate. Fosta existenţă aristocratică, în care se vorbea franţuzeşte şi exista confort material, este înlocuită de „alcool, mizerie şi decădere umană”[39].

Doamna Anicet trăieşte într-o degradare fizică şi morală pe care nu o mai poate controla. Îl minte pe Petru, cerându-i bani pentru mâncare, deşi îi cheltuie pe băutură. Imaginea ei este aceea a unei „ducese în mizerie”[40], formulă care surprinde perfect contrastul dintre trecutul nobil şi prezentul sordid. În raport cu doamna Lecca, doamna Anicet devine victima ideală, lipsită de apărare, vulnerabilă şi deja slăbită de propriile eşecuri.

Irina Pleşa, verişoara lui Alexandru Pleşa, este construită ca o ipostază a contrastelor. Ea trece „periodic prin crize de catolicism acut şi de frivolitate mondenă”[41], oscilând între dorinţa de sihăstrie şi gustul pentru petreceri. Această alternanţă între misticism şi frivolitate o transformă într-un personaj contradictoriu, greu de fixat într-o singură tipologie.

Irina are totuşi o gândire modernă şi, în discuţiile cu Alexandru, formulează idei egalitariste. Ea refuză privilegierea destinului masculin şi afirmă că şi femeile au dreptul la o existenţă liberă şi deplină: „Destinul nu e numai al vostru; nu numai voi aveţi de realizat o viaţă mai liberă”[42]. Prin această perspectivă, Irina introduce în roman un discurs feminin conştient de sine, chiar dacă personalitatea ei rămâne instabilă.

În relaţia cu Dinu, Irina îşi dezvăluie vulnerabilitatea. Deşi încearcă să pară nepăsătoare şi frivolă, confesiunea o tulbură. Are, de asemenea, o vocaţie aparentă a consolării: în faţa suferinţei lui Gheorghiu, simte că i se oferă o misiune, redescoperindu-şi „vechea patimă de a consola, de a îngriji, de a se devota”[43]. Totuşi, această disponibilitate se dovedeşte adesea superficială, căci suferinţa Marcellei nu o impresionează cu adevărat.

[36] *Ibidem*, p. 318.
[37] *Ibidem*, p. 333.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*, p. 56.
[40] *Ibidem*, p. 57.
[41] *Ibidem*, p. 34.
[42] *Ibidem*, p. 39.
[43] *Ibidem*, p. 128.

Marcella Streinu, pseudonimul Elenei Dumitraşcu, este una dintre cele mai fragile şi dramatice figuri feminine din *Huliganii*. Ea întruchipează arhetipul fecioarei, dar şi o ipostază romantică şi bovarică. Îşi imaginează iubirea în termenii unei reverii artistice, dorindu-şi un iubit genial, sărac şi neînţeles, pentru care ar fi dispusă să lupte şi să se sacrifice. Fantasma sa erotică şi profesională este legată de scenă, de glorie, de aplauze, de o iubire care să îi confirme valoarea.

Marcella trăieşte într-un imaginar compensatoriu, unde iubirea şi succesul artistic se confundă. Realitatea însă îi contrazice brutal reveriile. Mitia o insultă, numind-o „târfă”[44], iar această umilinţă o împinge spre Jean, căruia i se oferă mai mult din dorinţa de a scăpa de o rană afectivă decât din iubire autentică. După prima noapte de dragoste, se trezeşte dezamăgită, într-o cameră străină, confruntată cu banalitatea trupului masculin.

Rafinamentul ei se manifestă prin oroarea faţă de vulgaritate. Detestă formulele triviale de alint, gesturile domestice, imaginea bărbatului în papuci sau în vestă. Ea proiectează asupra erosului o estetică idealizantă, aproape teatrală, care nu poate supravieţui întâlnirii cu realitatea. Din această perspectivă, Marcella este profund bovarică: prizonieră a propriilor închipuiri, incapabilă să accepte banalitatea vieţii.

Trauma fundamentală a Marcellei este violul comis de Gheorghiu în trenul spre Paris. Evenimentul îi zdruncină definitiv existenţa şi lasă urme adânci în mintea şi sufletul ei. În preajma violatorului, tremură nu din dorinţă, ci din spaimă, iar abandonul ei ulterior nu trebuie citit ca acceptare, ci ca epuizare interioară. Ea devine victima brutalităţii masculine, o „variantă a feminităţii spiritualizate”[45] distrusă de violenţă şi ipocrizie.

Liza Dragu, prezentă şi în *Huliganii*, îşi păstrează independenţa şi luciditatea. Are cameră în oraş, dar contribuie financiar la casa familiei, ceea ce indică o autonomie practică rară în raport cu celelalte personaje feminine. Este „inteligentă, liberă şi creatoare”[46], iar prietenia cu Felicia Bally îi permite acesteia din urmă accesul într-un mediu artistic şi intelectual.

Liza priveşte dragostea cu ironie şi distanţă. Îl provoacă pe David, subliniind naivitatea bărbaţilor în faţa lacrimilor feminine şi a aparentei suferinţe erotice. De câte ori se discută despre bărbaţi şi iubire, păstrează „o mască placidă, impenetrabilă”[47], semn al unei lucidităţi sceptice şi al unei experienţe care o aşază în afara sentimentalismului comun.

Getta Dragu apare în *Huliganii* într-o ipostază diminuată faţă de complexitatea din *Întoarcerea din Rai*. Ea este prototipul funcţionarei „disperată că nu se mai mărită”[48], o femeie marcată de presiunea socială a căsătoriei şi de teama ratării feminine. Fardul exagerat şi lipsa unor însuşiri remarcabile o transformă într-o figură a feminităţii convenţionale, supuse aşteptărilor sociale.

Veronica Barbu este ipostaza logodnicei, deşi logodna ei rămâne provizorie şi lipsită de profunzime afectivă. Îi place să călătorească, dar nu îşi înţelege logodnicul şi nici nu pare dispusă să facă efortul de a-l cunoaşte. Timidă şi resemnată, Veronica ilustrează o feminitate pasivă, prinsă într-un scenariu social mai mult decât într-o experienţă autentică a iubirii.

Felicia Bally, în *Huliganii*, revine ca prototip al intelectualeii atrase de cercurile studenţeşti, literare şi artistice. Ea manifestă însă şi o formă de misandrie, privind bărbaţii „cu imensă silă şi dispreţ”[49], mai ales după o primă experienţă erotică dezamăgitoare. Admiră talentul Lizei şi îşi doreşte, la rândul ei, să devină artistă, însă renunţă repede, conştientă că nu poate atinge nivelul acesteia.

Felicia este atrasă de proiecte vaste, de sinteze şi construcţii intelectuale grandioase, pe care nu reuşeşte să le ducă la capăt. O interesează mai mult semnele destinului decât oamenii concreţi, mai mult semnificaţia întâmplărilor decât relaţiile imediate. Pentru ea, iubirea rămâne o dorinţă abstractă, deseori însoţită de frustrare şi mânie. De aceea, observaţia Lizei, „Felicia nu poate iubi pe nimeni”[50] sintetizează incapacitatea personajului de a transforma aspiraţia în experienţă afectivă reală.

---

[44] *Ibidem*, p. 82.
[45] Florica Bodiștean, 2013, p. 53.
[46] Mircea Eliade, 2003, p. 271.
[47] *Ibidem*, p. 272.
[48] *Ibidem*, p. 321.
[49] *Ibidem*, p. 325.
[50] *Ibidem*, p. 341.

Valentina Puşcariu este ipostaza logodnicei idealizate, o apariţie episodică, dar încărcată de sugestii estetizante. Este „fata cu figura ciudată, semănând mai mult cu o copie de icoană stilizată”[51], având un „trup mlădios şi virginal”[52]. Imaginea ei trimite spre o feminitate hieratică, aproape iconografică, mai degrabă contemplată decât cunoscută.

Maria Dumitraşcu, soţia lui Anton Dumitraşcu, poate fi inclusă în seria ipostazelor demetrice. Ea trăieşte sub semnul maternităţii ascunse şi al fricii, fiind terifiată de posibilitatea ca soţul să descopere că este însărcinată, mai ales întrucât acesta nu îşi doreşte copii. Prezenţa ei este una stinsă, aproape spectrală; se scuză mereu că nu se simte bine, invocând căldura, şi duce o existenţă asemănătoare unei umbre. Prin Maria Dumitraşcu, maternitatea nu apare ca împlinire, ci ca anxietate, vină şi presiune domestică.

Analiza personajelor feminine din *Întoarcerea din Rai*, *Lumina ce se stinge* şi *Huliganii* evidenţiază complexitatea reprezentărilor feminităţii în romanul interbelic eliadesc. Departe de a fi simple prezenţe secundare sau decorative, aceste personaje participă activ la configurarea tensiunilor existenţiale, erotice, sociale şi identitare ale universului narativ.

Feminitatea se manifestă sub forme multiple: femeia idealizată, femeia senzuală, fecioara, intelectuala, mama decăzută, logodnica, artista, femeia bovarică, femeia marginală sau femeia traumatizată. Această varietate tipologică demonstrează că personajul feminin nu este construit uniform, ci se află într-o permanentă oscilaţie între realitate şi proiecţie, între concret social şi semnificaţie simbolică.

În *Întoarcerea din Rai*, Una, Ghighi, Getta, Vally, Veronica, Liza, Felicia sau Nora configurează un univers feminin dominat de iubire, dorinţă, suferinţă, luciditate şi sacrificiu. Femeile influenţează profund traseul interior al personajelor masculine, chiar şi atunci când nu modifică radical desfăşurarea exterioară a evenimentelor.

În *Lumina ce se stinge*, Marta şi Melania ilustrează două ipostaze contrastante: femeia cerebrală, frustrată, dominată de reverie şi autoiluzionare, respectiv femeia-nălucă, rece, misterioasă, investită cu o puternică semnificaţie erotică şi simbolică. Ambele personaje devin centre de tensiune psihologică şi de proiecţie masculină.

În *Huliganii*, feminitatea capătă o dimensiune socială şi generaţionistă mai accentuată. Nora, Anişoara, Adriana, doamna Lecca, doamna Anicet, Irina, Marcella, Liza, Felicia sau Maria Dumitraşcu reflectă crizele unei lumi aflate în destrămare, marcate de instabilitate, dezordine morală, revoltă, eşec erotic şi fragilitate interioară.

Prin urmare, personajele feminine analizate nu pot fi reduse la simple funcţii narative. Ele devin purtătoare ale unor conflicte profunde: între ideal şi realitate, între eros şi luciditate, între libertate şi constrângere, între feminitate socială şi feminitate interioară. În acest sens, romanul interbelic eliadesc propune o viziune nuanţată asupra femeii, în care simbolicul, identitarul şi existenţialul se întâlnesc permanent.

Concluzionând, feminitatea în aceste romane se constituie ca un spaţiu al ambiguităţii şi al tensiunii, dar şi ca un element esenţial în înţelegerea imaginarului narativ eliadesc. Femeile nu sunt doar obiecte ale dorinţei sau repere ale destinului masculin, ci figuri complexe, prin care se dezvăluie neliniştile, contradicţiile şi vulnerabilităţile unei întregi epoci.

[51] *Ibidem*, p. 240.
[52] *Ibidem*, p. 269.

BIBLIOGRAPHY:

1. BODIŞTEAN, Florica, 2013, *Eroica şi erotica. Eseu despre imaginile feminităţii în eposul eroic*, Bucureşti: ProUniversitaria.
2. ELIADE, Mircea, 2003, *Huliganii*, Bucureşti: Humanitas.
3. ELIADE, Mircea, 2008, *Întoarcerea din rai*, Bucureşti: Humanitas.
4. ELIADE, Mircea, 2010, *Lumina ce se stinge*, Bucureşti: Litera Internaţional.
5. GHERGHINA, Felicia, 2007, *Tipologia feminină în opera literară a lui Mircea Eliade*, Craiova: Scrisul Românesc.
6. MANOLESCU, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti: Paralela 45.
7. MICU, Dumitru, 2003, *Mircea Eliade. Viaţa ca operă, opera ca viaţă*, Bucureşti: Constelaţii.
8. SIMION, Eugen, 1939, *Despre romanul românesc*, în vol. *Fragmentarium*, Bucureşti: Vremea.

HERTA MÜLLER. AT THE INTERSECTION OF TRAUMA AND THE AESTHETICS OF THE UGLY: THE SHADOWS OF THE PAST IN FEMINIST LITERATURE

Emanuel-Daniel Sărmăşan
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade"

Abstract: *This paper analyses the critical reception of Herta Müller's work from the 1980s to the present day. Attention is paid to the question of why the specific Swabian terminology, and the use of archaic expressions have found such resonance in German literature. It examines how Müller, by returning to a Swabian dialect that was spoken in her native Banat region, engages in a kind of 'linguistic archaeology' that makes the trauma of dictatorship aesthetically tangible. The study concludes with an assessment of her role within the group of activists in Banat (Aktionsgruppe Banat) by comparison with Richard Wagner.*

Keywords**:** *Nobel prize winner, critical reception, Banat Swabian, Atemschaukel, Drückender Tango, The Banat Action Group*

1. Einleitung – Die frühe kritische Rezeption „Niederungen" und der Nestbeschmutzer Diskurs

Die Rezeption Herta Müllers ist ein Phänomen der *fremden Nähe*. Als sie in den 1980er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland debütierte, wurde ihre Sprache oft als *exotisch* wahrgenommen. Doch was die Kritik anfangs als regionale Eigenheit missverstand, erwies sich als *radikale sprachliche Erneuerung*.[1] Diese Arbeit untersucht die Rezeptionswellen ihres Werks und stellt die These auf, dass gerade die Beständigkeit ihrer schwäbischen und althochdeutschen Terminologie den Grundstein für ihre weltweite Anerkennung legte. Die Rezeption von Müllers Debüt ist ein Paradebeispiel für die politisch instrumentalisierte Literaturkritik während des *Kalten Krieges*. Innerhalb der rumäniendeutschen Minderheit *(Banater Schwaben)* stieß das Buch auf heftigen Widerstand. Die Kritik war weniger literarisch als vielmehr moralisch-ideologisch motiviert. Müller wurde vorgeworfen, das Dorfleben *zu schwärzen*.

In einer Zeit, in der die Minderheit unter dem Druck der rumänischen Assimilierungspolitik stand, wurde von der Literatur eine identitätsstiftende, idealisierende Funktion erwartet. Müllers Darstellung von Inzest, Schmutz, Enge und dem *toten Blick* der Dorfbewohner wurde als Verrat empfunden. Im Westen hingegen wurde Müller sofort als eine Stimme der *Anderen Moderne*[2] wahrgenommen. Manche Kritiker wie Rotraut de Neve und Hellmuth Karasek lobten die „unerhörte sprachliche Intensität."[3] Die Rezeption in der BRD war jedoch anfangs oft von einem *Exoten-Bonus* geprägt: Man las sie als Regimekritikerin aus dem Osten, was Müller selbst stets kritisch sah, da sie ihre Texte primär als ästhetische Konstruktionen und nicht als politische Pamphlete verstanden wissen wollte. Mit dem Erscheinen von *Atemschaukel* (2009) erreichte die literaturwissenschaftliche Debatte eine neue Qualität. Hier standen zwei Fragen im Zentrum. Ein Teil der Kritik stellte die Frage, ob die Schrecken eines sowjetischen Arbeitslagers (Hunger, Erfrierung, Tod) in einer derart schönen, hochmetaphorischen Sprache beschrieben werden dürfen. Einerseits argumentieren einige Kritiker, dass nur die „erfundene Wahrnehmung"[4] (ein Kernbegriff Müllers) das Unbeschreibliche erfassbar mache. Die Metapher des *Hungerengels* wurde als geniale Verdichtung des körperlichen Leids gefeiert.

Auf der anderen Seite, warfen einzelne Stimmen dem Werk eine gewisse „Manieriertheit" vor, die die historische Realität des Gulags hinter sprachlichen Ornamenten verberge. Die Rezeption wurde auch durch die Enthüllung überschattet, dass der Lyriker Oskar Pastior, der Müller als

[1] Cristina Petrescu, "When Dictatorships Fail to Deprive of Dignity: Herta's Müller «Romanian Period»." In Herta Müller: Politics and Aesthetics, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, Lincoln: University of Nebraska Press, 2013, pp. 15-25.
[2] *Ebenda*.
[3] Norbert Otto Eke, *Herta Müller-Handbuch*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2017, SS. 21-24.
[4] *Ebenda*.

Zeitzeuge und *Informant* für den Roman gedient hatte, selbst als Informant der *Securitate* (*der Staatssicherheit*) tätig gewesen war. Dies löste einen Paradigmenwechsel in der Forschung aus. Die Kritik musste das Bild des reinen Opfers überprüfen. Die Forschung untersuchte nun verstärkt, wie viel von Pastiors eigener Lyrik in Müllers Prosa eingeflossen war. Dies führte zu einer Neubewertung von *Atemschaukel* als ein *kollektives Autorenschafts-Projekt.* Ein zentrales Element der jüngeren Rezeption ist die Analyse von Müllers Collagen. In der Kritik wird oft hervorgehoben, dass ihre literarische Technik des „Ausschneidens und Klebens"[5] eine direkte Antwort auf die Zensurerfahrung ist. Die Forschung (u.a. durch Norbert Otto Eke) betont, dass Müllers Texte nicht nur beschreiben, was geschah, sondern auch das, was *nicht* gesagt werden konnte – das *Sprachgitter*. Kritiker betonen immer wieder, dass in Müllers Werk die Gegenstände (ein Taschentuch, eine Schaufel, eine Pflaume) eine fast magische und bedrohliche Selbstständigkeit entfalten.

2. An der Konfluenz zwischen dem schwäbischen Dialekt und rumänischen Ausdrücken. Dialektale Einflüsse und althochdeutsche Spuren in der Literatur von Herta Müller

In Werken wie *Drückender Tango* (1984) wird Müllers Spracharbeit als „Spracharchäologie"[6] greifbar. Die kritische Rezeption hat in den letzten Jahren verstärkt herausgearbeitet, warum diese Terminologie sich behaupten konnte. Müller verwendet Begriffe des Banater Schwäbischen, die oft näher am Althochdeutschen oder Mittelhochdeutschen stehen als das moderne Hochdeutsch. Wörter für bäuerliche Tätigkeiten oder einfache Alltagsgegenstände (z. B. Bezeichnungen wie „Kukuruz"[7] oder spezifische Dialektformen für „Angst") wirken in ihren Texten nicht wie Folklore, sondern wie *Sprach-Splitter*.

Die germanistische Exegese ist der Ansicht, dass Müller diese harten, konkreten Begriffe nutzt, um der hohlen Ideologie des Ceaușescu-Regimes entgegenzuwirken. Die schwäbische Terminologie fungiert als Anker in einer physischen Realität. Durch die Wörtlichkeit ihrer Sprache – oft beeinflusst von der rumänischen Syntax – entstehen Bilder, die im Standarddeutschen so nicht existieren. Die Kritik feierte dies als eine *Heilung der Sprache* durch die Elemente oder die Dosis der Infusionen, die für das künstlerische Subjekt bestimmt sind, geprägt von Nüchternheit und makabren Grundgedanken. Ein wesentlicher Gesichtspunkt der Rezeption ist das soziale Umfeld der *Banater Aktionsgruppe* (1972–1975). Ein Vergleich mit Richard Wagner veranschaulicht die unterschiedlichen Arten der Rezeption. Dieser wurde oft als politischer Analytiker wahrgenommen. Seine Sprache ist essayistischer, seine Kritik am System direkter und diskursiver. Er lieferte die soziologische Einordnung der Minderheitensituation. Ihre Rezeption verlief über die Ästhetik. Während Wagner die Diktatur *analysierte,* ließ Müller sie durch ihre Terminologie *erfahren*. Die Kritik sieht in ihr diejenige, die das Erbe der *Aktionsgruppe* in die Weltliteratur überführt hat, weil sie das *Politische* ins *Existenzielle* übersetzte (Eke, 2017).

Ein prägnantes Beispiel für Müllers *Spracharchäologie* findet sich in der Erzählung, die der Sammlung den Titel gibt. Hier beschreibt Müller das Tanzen in einer banat-schwäbischen Gaststätte nicht als Befreiung, sondern als rituell erstarrte Geste der Unterdrückung.

„Der Tango war ein Drücken, ein Schieben von Fleisch gegen Fleisch. Die Männer rochen nach schwerem Tuch und billigem Tabak, die Frauen nach Seife und Angst. In den Ecken des Saals hingen die Wörter wie Ruß an den Wänden. Es war eine Sprache, die nicht mehr flog, sondern die wie Blei auf dem Boden lag."[8] In diesem Auszug wird die für Müller typische Verdinglichung von Abstraktem deutlich. Die Angst ist kein Gefühl mehr, sondern ein Geruch, der neben der *Seife* existiert – sie wird physisch greifbar. Die Literaturkritik (vgl. Eke, 2017) hebt hierbei hervor, wie Müller das Banater Schwäbische als eine Sprache darstellt, die ihre kommunikative Freiheit verloren hat. Hertas Ausdrucksweise war geprägt von einer Ethik der schwerfälligen, kaum zu entschlüsselnden und oft impulsiven Metaphern. Die Wörter „hängen wie Ruß" oder liegen „wie Blei auf dem Boden."[9] Dies

[5] Brigid Haines, Lyn Marven, *Herta Müller-Handbuch*, zitierte Ausgabe, S. 139.
[6] Bärbel Lücke, *Herta Müller. Der drückende Tango*. In „Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts", Reclam Verlag, Band 3, Stuttgart, 2003, SS. 301-305.
[7] Herta Müller, *Niederungen*, Carl Hanser Verlag, München, 2010, SS. 47-48.
[8] Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, 5. Auflage, Carl Hanser Verlag, München, 2009, S.10.
[9] *Ebenda*.

ist eine direkte Anspielung auf die Zensur und die soziale Kontrolle innerhalb der Dorf- und Minderheitengemeinschaft. Die Sprache dient nicht mehr dem Austausch, sondern der Überwachung. Hier schlägt Müller die Brücke zum Althochdeutschen, indem sie Wörter in ihrer substanziellen, fast magischen Schwere verwendet, statt sie in einem flüchtigen, modernen Diskurs aufzulösen.

Das Drücken und Schieben im Tango spiegelt die soziale Enge wider. Die Rezeption betont oft, dass Müller den Tanz – eigentlich ein Symbol der Leidenschaft – in eine mechanische, freudlose Verrichtung transformiert. Dies korrespondiert mit der philologischen Beobachtung, dass Müllers Verben oft statisch und gewaltsam sind, was die Lähmung der Individuen im totalitären System (sowohl des Staates als auch der Tradition) widerspiegelt. In den anderen Betrachtungen zum Werk *Drückender Tango* wird darauf hingewiesen, dass Müller die schwäbische Terminologie hier als *Sprachgefängnis* nutzt. Während der Dialekt für andere Autoren ein Ort der Geborgenheit ist, ist er bei Müller das Material, aus dem die Mauern ihrer Welt gebaut sind. Die *Ruß- Metapher* verdeutlicht, dass die Sprache das Leben der Menschen schwärzt und unleserlich macht.

3. Philologische Dekonstruktion, Thematisierung des Dorfes, ein totalitärer Mikrokosmos

Die Literaturkritik behauptet unablässig, dass Herta Müller eine eloquente Verfechterin unpatriotischer Literatur sei. Das Gefühl der Russifizierung hat eine ansonsten sehr gereizte Schrift hervorgebracht, eine auffällige und zugleich kühle Herangehensweise an traditionelle Gefühle. Der Aufstand wird sich zu dem entwickeln, was die Germanophilen später als *Anti-Heimatliteratur* bezeichnen werden, eine Thematisierung des Dorfes durch direkte Ausdrücke, die oft als Tabuthemen gelten und aufgrund der russophilen Infiltration verboten sind.

Das Dorf ist bei ihr kein Ort der Idylle oder der Bewahrung von Traditionen, sondern ein geschlossenes System, das dem staatlichen Totalitarismus in seinen Strukturen verblüffend ähnelt. Müller beschreibt das Dorf (insbesondere in *Niederungen* und *Drückender Tango*) als einen Raum, in dem das Individuum unter dem ständigen Blick des Kollektivs steht. Die Forschung hebt hervor, dass die Dorfgemeinschaft bei Müller zwei Funktionen erfüllt: „Im Dorf ist alles zu Ende gedacht. Man weiß, was man zu wissen hat. Der Schmutz wird im Haus behalten, und die Schande wird unter das Tischtuch gekehrt."[10] Die Antipathie gegenüber anderen wird sich vertiefen, wenn die ethnische Isolation zum Gesetz wird und zu einem Phänomen, das aufgrund seiner ideologischen Brisanz schwer zu bewältigen ist. Das Dorf schließt sich nach außen gegen das Rumänische ab, was zu einer Inzucht der Gedanken und einer Erstarrung der Sprache führt. Abweichungen werden sofort bestraft. Die *schwäbische Disziplin* wird hier als eine Form der Selbst-Versklavung dargestellt, die das Regime der *Securitate* erst möglich macht. Müller nutzt spezifische schwäbische Begriffe, um die haptische Grobheit des Landlebens zu unterstreichen. Wenn sie über den „Schmutz"[11], das „Vieh"[12] oder die „Schlachtfeste"[13] schreibt, nutzt sie eine Terminologie, die fast physisch wehtut. Die Kritik weist darauf hin, dass die Dorfthematisierung untrennbar mit der Körperlichkeit verbunden ist. Der menschliche Körper wird im Dorf wie ein Werkzeug oder ein Tier behandelt. Die Sprache der Dorfbewohner ist reduziert auf Befehle und Floskeln, was Müller durch kurze, abgehackte Sätze (Parataxen) nachahmt. Während die frühe Rezeption in Rumänien diese Darstellung als bösartige Verzerrung ablehnte, sieht die moderne Forschung darin eine präzise soziologische Studie. Müller zeigt, wie die Enge des Raums die Sprache versteinert.

Das Dorf ist bei ihr nicht mehr *die Wiege der Zivilisation*, sondern *das Laboratorium*, in dem die Zerstörung des Individuums beginnt: „Das Dorf war eine Kiste, in der man lebte, bis der Deckel zugenagelt wurde. Und das Schlimmste war, dass wir die Nägel selbst hielten."[14] Mit der Verleihung des Nobelpreises 2009 verlagerte sich die Kritik auf die ethische Dimension. In *Atemschaukel* wird die Deportation in sowjetische Lager thematisiert. Hier bewies sich erneut die Stärke ihrer Terminologie. Der *Hungerengel* – eine Wortschöpfung, die zwischen schwäbischer

[10] Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, S. 11.
[11] *Ebenda*., S.11.
[12] Herta Müller, *Atemschaukel*, Carl Hanser Verlag, München, 2009, S. 14.
[13] Herta Müller, *Niederungen*, Carl Hanser Verlag, München, 2010, SS. 20-22.
[14] Herta Müller, *Der Teufel sitzt im Spiegel*, zitierte Ausgabe, S. 14.

Bildhaftigkeit und lyrischer Abstraktion steht – wurde zum Synonym für eine neue Form der Holocaust- und Gulag-Literatur. Die „Pastior-Debatte"[15] vertiefte zudem die Diskussion über kollektive Erinnerung. Dass Herta Müller heute weltweit gelesen wird, liegt an der Beständigkeit ihrer Terminologie. Die schwäbischen und althochdeutschen Anklänge haben sich aus drei Gründen behauptet. In einer Welt der abstrakten Benachrichtigungen bieten ihre harten, dinglichen Wörter einen Widerstand, den die Kritik als *wahrhaftig* empfangen. Müller stellt die moderne Erfahrung der Heimatlosigkeit dar. Ihre Sprache ist selbst vertrieben und gerade deshalb anschlussfähig für internationale Diskurse über Migration und Identität.

Sie hat bewiesen, dass Dialekt keine Grenze, sondern ein Werkzeug der Verdichtung sein kann. Letztlich zeigt die jüngste Exegese, dass Müller das Deutsche nicht nur um Wörter, sondern um eine ganze Wahrnehmungsweise bereichert hat. In ihren frühen Werken (*Niederungen*, *Drückender Tango*) thematisiert Müller die Frau als das schwächste Glied in der dörflichen Hierarchie. Die anderen Aktivisten oder Kritiker (u. a. Haines, 1998) hebt hervor, dass Müller die schwäbische Dorfgemeinschaft als ein System beschreibt, in dem Frauen auf ihre Funktionen als Gebärerin und Arbeitskraft reduziert werden. Müller nutzt Begriffe aus dem Dialekt, die Frauen oft in die Nähe von Nutztieren rücken. Ihr Kampf für Freiheit äußert sich hier im Sichtbarmachen des Schweigens. Sie bricht das Tabu über häusliche Gewalt, Abtreibung und die Freudlosigkeit der weiblichen Existenz im Banat. Während die Konservativen scharf kritisieren, dass sie das Ansehen der deutschen Mutter beschmutzt habe, feierte die feministische Literaturkritik sie als eine Autorin, die die Biopolitik des Dorfes radikal entlarvt. In ihren späteren Werken (*Herztier*, *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*) verschiebt sich der Fokus auf die Frau als Opfer politischer Verfolgung.

Müller beschreibt, wie die *Securitate* absichtlich die Weiblichkeit angreift, um den Widerstand zu brechen (beispielsweise durch demütigende Leibesvisitationen oder die Unterstellung von der *Gassenhure*). Die Freiheit, um die Müller kämpft, ist die Freiheit über den eigenen Körper.
Ihr Kampf in Deutschland bestand darin, diesen spezifischen Frauentraum – die Unversehrtheit der Intimsphäre – in die Öffentlichkeit zu tragen. Müller hat in Banat und Deutschland nicht für eine *Frauenbewegung* im klassischen Sinne gekämpft, sondern für die *Souveränität des Einzelnen*. Letztendlich verfolgten alle Aktivisten der Banater Bewegung ihr Ziel und glaubten ohne zu zögern daran, dass Müllers Werk eine *Ästhetik des Widerstands* entwirft, die zutiefst weiblich ist, weil sie von der körperlichen Erfahrung der Verletzlichkeit ausgeht. Ihr Erfolg in Deutschland rührt auch daher, dass sie zeigte, wie politischer Widerstand im Kleinsten – in der Bewahrung der eigenen Würde und Sprache – beginnt.

4. Schlussfolgerungen

Die zentrale Schlussfolgerung ihres Werks ist, dass traumatische Erfahrungen unter einer Diktatur die menschliche Wahrnehmung dauerhaft verändern. Bei Müller gibt es kein *Danach*, in dem alles wieder normal wird. Die Angst bleibt als Filter bestehen, durch den die Welt betrachtet wird. Herta Müllers Werk lässt nicht nur das Gefühl von Angst und Schrecken erahnen, sondern verwandelt es anschließend in eine Materialität der Angst oder der Mühle, des Dings. Ein Taschentuch, ein Stuhl oder eine Pflanze können über Leben und Tod entscheiden oder zum Symbol für Überwachung werden. Vielmehr haben all diese Objekte eine existenzielle Gruft der Autorin umrissen, die permanente Ängste und Frustrationen hervorruft. Das Gefühl ist kein poetisches, sondern eines der Angst, des Schreckens und der Unsicherheit.

Herta Müller wollte nach dem Fall des Eisernen Vorhangs ein freier Geist sein, wie viele ethnische Deutsche oder reine Deutsche. Sie hätte sich nicht vorstellen können, dass das kommunistische Regime jahrelang beharrlich hinterrücks lauern und so viele Seelen rauben würde, und ihre Romane erzählen von Erfahrungen, Misshandlungen, von denen einige ideologischer Natur sind, denen wir derzeit ausgesetzt sind, von anderen Druckausübungen und Verzerrungen, Dekonstruktionen und Unachtsamkeiten intellektueller, psychischer, nicht unbedingt physischer, körperlicher Art. Das Werk zeigt sehr genau, dass die äußere Welt die innere Not spiegelt. Müller

[15] Stefan Sienerth, *Ich habe mein Leben nicht gestohlen*. Zu den Securitate-Akten Oskar Pastiors, in „Spiegelungen – Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas", Heft 5, Jahrgang 59, 2010, SS. 350-370.

schließt aus ihrer Erfahrung, dass die Alltagssprache durch die Diktatur korrumpiert ist. Die Konsequenz in ihrem Werk ist die Flucht in eine *erfundene Wahrnehmung* – eine hochgradig metaphorische, bildhafte Sprache. Müllers Werrk zeigt auch, wenn die Realität unerträglich ist, muss die Sprache radikal neu erfunden werden, um die Wahrheit überhaupt noch ausdrücken zu können. Die Abhandlung selbst zeigt wie Diktaturen nicht nur durch Gewalt, sondern durch die Zersetzung von Vertrauen und die Manipulation von Sprache funktionieren.

Es handelt sich nicht nur um eine literarische Analyse des Phänomens der Paranoia, sondern auch um Diktaturen, über die die Autorin auch heute noch spricht, über die allgemeine Fragilität bestimmter sozialer Schichten, die der Gefahr untermauert sind, die aus dem Schatten hervortritt. Herta Müllers Diskurs lässt sich auch heute noch von einer kritischen, düsteren, erniedrigenden Ebene leiten, mit einem scharfsinnigen Gespür für die potenziellen Ungleichgewichte im Osten. Während wir uns bei einigen Literaten der Zwischenkriegszeit daran gewöhnt haben, nach dem Prinzip der ästhetischen Verdeckung zu handeln, bleibt der Diskurs bei Herta Müller tief in der *Ästhetik des Hässlichen*, des sozialen Bösen verankert, das unter mysteriösen Vorzeichen stagniert. Von diesen Prinzipien der Wiederkehr des Dorfes, der Deportationen aus dem Banat, wendet sich die Autorin in keiner Weise ab und gestaltet ihre Diskurse weiterhin entsprechend den aktuellen diplomatischen Geschehnissen: „Diese Diktaturen sind immer noch da oder sie sind in Russland so dick zurückgekehrt wie sich niemand vorgestellt hat, dass es möglich ist und was jetzt die Russen mit den armen Ukrainern machen und wie sie dieses Land destabilisieren, infiltrieren und was für einen dreckigen Propaganda, verlogenen Krieg! Sie machen dieses Land kaputt. Das ist doch unerhört. Es ist viel schlimmer was wir damals in der Zeit der Diktatur hatten. (...) Er [hier bezogen auf Wladimir Putin] sollte in seinem Land Infrastruktur machen und den Leuten erlauben dass sie Zähne und Schuhe haben. Da hat er genug zu tun und da muss er sich nicht um Kriege kümmern."[16]

Müllers Charakter wurde im Widerstand gegen die rumänische Geheimpolizei *Securitate* geschmiedet. Der Schlüsselmoment ihres Lebens war die Weigerung, als *Informantin* zu arbeiten. Trotz Todesdrohungen, dem Verlust ihres Arbeitsplatzes und täglicher Schikane blieb sie standhaft. Diese Erfahrung hat sie zu einer Person gemacht, die Kompromisse verabscheut. In der Öffentlichkeit tritt sie oft ernst und extrem wachsam auf – ein Charakterzug, der aus der jahrelangen Überwachung resultiert. In Deutschland wird Müller oft als das *Gewissen der Nation* wahrgenommen, was sie selbst vermutlich eher skeptisch kommentieren würde. Sie meldet sich regelmäßig zu aktuellen politischen Krisen (wie dem Ukraine-Krieg oder Menschenrechtsverletzungen weltweit) zu Wort.

Ihr Charakter ist dabei von einer kompromisslosen Direktheit. Sie wählt ihre Worte nicht, um zu gefallen, sondern um die Wahrheit zu treffen – auch wenn es wehtut. Für Herta Müller war Heimat nichts anderes als ein Ort der Ausgrenzung, weshalb sie erklärte, dass sie das Wort Heimat nicht mag. Im engeren Sinne kann es mit Geburtsort, *Zuhause* oder *Vaterland* übersetzt werden. Heimat verkörpert auch einen Ort der Verbundenheit mit einem bestimmten Ort. Obwohl Deutschland der wichtigste Staat blieb, der sie für den Nobelpreis vorgeschlagen hat, bleibt ihre Erfahrung in Rumänien die wichtigste Export-Erfahrung, für die ihr die meisten ihrer Werke Bekanntheit eingebracht haben.

Anhang: Fachmikroglossar zur schwäbischen Terminologie. Im Spannungsfeld zwischen literarischer und dialektaler Funktion

[16] Herta Müller wurde vom dänischen Schriftsteller und Journalisten Niels Barfoed beim Louisiana Literaturfestival 2014 interviewt. Siehe auch hier https://www.youtube.com/watch?v=puWIaCys7iU.

Begriff / Motiv	Bedeutung im Banater Schwäbischen/ Kontext	Literarische Funktion bei Herta Müller
Angsttier	Metaphorisierung im dialektischen Sinne in Anbetracht des Gefühls von Angst.	Keine bloße Vokabel, sondern ein autonomes Wesen, das den Körper besetzt. In der Kritik als „Verdinglichung des Traumas" empfangen.
Kukuruz	Regionaler Begriff für Mais (aus dem Rumänischen/ Slawischen).	Eine landesspezifische Bezeichnung für die landwirtschaftlichen Zwänge und das eintönige Überleben im Banat. Es steht für die sprachliche Vielfalt des Grenzgebiets. „Der Kukuruz stand so hoch, dass man den Himmel nur noch als schmalen Streifen sah. In den Blättern raschelte die Angst, ein trockenes, schwäbisches Flüstern, das uns die Kehle zuschnürte." (Müller, 1984, S. 42)
Hungerengel	Neologismus *(Atemschaukel)*, basierend auf archaischen Vorstellungen.	Eine „erfundene Wahrnehmung", die den Hunger im Lager personifiziert. In der Forschung als Brücke zwischen *Dialekt* und *Surrealismus* gesehen.
Niederungen	Geografisch als Tiefebene verstanden; im Dialekt auch moralisch umgestellt.	Titel ihres Debüts. Symbolisiert die moralische und geistige Enge der schwäbischen Dorfgemeinschaft in Rumänien.
Schlehdorn	Häufig vorkommende Pflanze der Banater Heide.	Fungiert als *Sprachgitter- Motiv*. Die Härte und Dornigkeit der Pflanze spiegelt die Unwirtlichkeit der sozialen Verhältnisse wider.
Atemschaukel **Maulwurf**	Abgeleitet von der körperlichen Erfahrung der Erschöpfung. Im Dorfkontext ein Schädling; die Metapher für den Spitzel aus politischer Sicht.	Metapher für den Rhythmus zwischen Leben und Tod im Gulag. Verbindet die mechanische Arbeit mit dem physischen Erleben. In *Drückender Tango* ein Leitmotiv für die allgegenwärtige Überwachung durch die *Securitate* innerhalb der Gemeinschaft.
Geduldfaden	Im umgangssprachlichen Sinne, aber Müller nimmt es wörtlich.	Müller bricht die Metapher auf und macht daraus einen haptischen Gegenstand.
Gassenhurre	*Gassenhurre* ist ein deutscher Begriff, der vor allem in der Schweiz verwendet wird und wörtlich übersetzt *Straßenhure* bedeutet (Gasse = Straße, Hurre/ Hure = Schlampe) Es handelt sich um einen abwertenden, vulgären *Slangbegriff*, der verwendet wird, um eine Frau zu beleidigen, indem angedeutet wird, dass sie eine Prostituierte ist, sich leichtfertig verhält oder auf der Straße herumlungert. *Im Rahmen des Dorfes diffamiert Herta Müller mit diesem Begriff das Landleben und kartografiert eine grenzenlose Brutalität gegenüber Frauen.	Einerseits zeigt Müller, dass das Dorf die Sprache als Waffe benutzt. Wenn jemand die sogennante Sauberkeit (den Tisch unter dem Tischtuch) gefährdet, wird er durch Sprache schmutzig gemacht. Andererseits gräbt Müller das Wort aus dem Dreck der Gossensprache aus, um zu zeigen, wie barbarisch sich der Alltag gestaltet. Im literarischen Umfeld gibt es bei der ehemaligen Nobelpreisträgerin keine schöne *Umschreibung,* sie wählt einfach das hässlichste Wort um die Hässlichkeit der Verhältnisse abzubilden.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bärbel Lücke, *Herta Müller. Der drückende Tango*. In „Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts", Reclam Verlag, Band 3, Stuttgart, 2003
2. Haines, B., Otto, E., Norbert et al., *Herta Müller-Handbuch*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2017
3. Marven, Lyn, *Body, and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller*, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel, Oxford University Verlag, Oxford, 2005
4. Müller, H., *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2010
5. Müller, H., *Atemschaukel*, Carl Hanser Verlag, München, 2009, ISBN-10: 3763263055
6. Müller, H., *Herztier – Roman*, Taschen Verlag, Köln, 2007, ISBN: 9783596175376
7. Müller, H., *Niederungen*, Carl Hanser Verlag, München, 2010, ISBN 978-3-446-23524-3
8. Petrescu, Cristina, "When Dictatorships Fail to Deprive of Dignity: Herta's Müller «Romanian Period»." *In Herta Müller: Politics and Aesthetics*, edited by Bettina Brandt and Valentina Glajar, Lincoln: University of Nebraska Press, 2013
9. Sienerth, Stefan, *Ich habe mein Leben nicht gestohlen*. Zu den Securitate-Akten Oskar Pastiors, in „Spiegelungen – Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas", Heft 5, Jahrgan

CONFRONTING PERSONAL TRUTHS IN PETER SHAFFER'S DRAMA

Antonia Pop
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: *This paper examines the persistent exploration of personal truth in the theatre of Peter Shaffer, with particular focus on Amadeus, Equus, The Royal Hunt of the Sun, The Gift of the Gorgon, and Shrivings. Shaffer's narrators, often situated within the structure of memory plays, elevate lucidity to the status of a moral imperative. They resist any temptation to soften or reinterpret the past, instead confronting it with a ruthless clarity. Their confessions are never oriented toward absolution; instead, they come from a deep refusal of self-forgiveness. Confession is thus transformed into an act of atonement without release—a form of self-exposure that does not heal but instead deepens guilt. What is ultimately at stake in Shaffer's theatre is not redemption, but the emergence of truth in its most brutal and uncompromising form.*

Keywords: *personal truth, lucidity, guilt, memory play.*

Peter Shaffer's theatre persistently explores difficult themes. One of the central concerns that emerges throughout his dramatic fiction is the confrontation with uncomfortable realities, as his characters are repeatedly placed in situations which pressure them to abandon illusion and face the darker implications of their own actions and beliefs. This paper focuses on five significant plays: *Amadeus, The Royal Hunt of the Sun, Equus, Yonadab* and *The Gift of the Gorgon*. The selection of these plays is based on their shared reliance on *homodiegetic narration*[1] and memory-based structures, which frame the dramatic action through retrospective confession and subjective reconstruction of the past.

Within the *homodiegetic* structure, the narrators deliver confessions about some of the most painful and defining moments of their lives. These confessions are not meant to justify their actions, nor are they attempts to obtain forgiveness. Instead, they become acts of lucidity, moments in which the characters openly confront painful truths about themselves. Even though they are fully aware of the harsh image these revelations create, they continue speaking, driven by the need to express their truth and make it heard.

At the same time, these confessional narratives expand beyond the individual self. In confronting their own guilt, failures, and illusions, Shaffer's characters also expose the crises of the societies to which they belong as well as the tragic limitations inherent to human nature itself. Their confessions ultimately become more than personal testimonies. They are forms of self-exposure through which truth emerges in its most uncompromising form.

Throughout Shaffer's theatre plays, the narrators assume the role of truth seekers. What distinguishes these characters is their exceptional clarity and their ability to pierce through the veils of self-deception. Once revealed, truth triggers an irreversible transformation in the character, fundamentally changing the way they understand themselves and the world around them. This confrontation with uncomfortable realities lies at the core of Shaffer's dramatic fiction.

This perspective sets Shaffer's characters on a journey from which there is no return. The essence of Shaffer's theatre lies in the inevitability of this quest: once they have seen the unvarnished truth, the characters are bound to continue forward, to embrace it, and articulate what they have seen. In this sense, their revelation becomes not a moment of closure, but the element that defines their fictional existence.

Amadeus opens with Salieri, who acts as the narrator, confessing to the audience of having killed Mozart, and thus setting the stage for a broader reflection on human nature. Both protagonists, Salieri and Mozart, are composers. Salieri is highly appreciated and successful, whereas Mozart possesses genius and exceptional talent. Salieri is also the only one truly capable of recognising

[1] Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.

Mozart's genius, and this realisation starts eating away at him, especially as it contradicts the bargain he once made with God as a young man, when he vowed to live virtuously in exchange for success. Believing that his fame confirmed this bargain, Salieri's certainty collapses when he first listens to Mozart's brilliant compositions, pristinely written with no corrections.

Salieri's secret rivalry with Mozart stems from the realisation of his mediocrity in the face of Mozart's unparalleled talent. Despite Salieri's public success and fame, he begins to feel the emptiness of his work compared to what he sees as Mozart's divinely inspired creations. This revelation leads him to seek revenge against God, whom he believes has betrayed him by favouring Mozart, a man he considers not worthy of the gift granted to him.

The entire play is structured around Salieri's confessional account of his actions and motivations, in his very last "composition", his Swan song, dedicated to posterity. For this confession to exist, he requires an audience, which he imagines as future generations, those to whom he ultimately addresses his testimony:

"Let me try to conjure you now – *Ghosts of the distant Future – so that I can see you. (...)*
Ghosts of the Future!
Shades of Time to come!
So much more unavoidable than those of Time gone by!
Appear with what sympathy Incarnation may endow you!
Appear You –
The yet-to-be-born!
The yet-to-hate!
The yet-to-kill!
Appear – Posterity!"[2]

The message is unmistakable: Salieri, flawed as he is, will endure as an archetype for as long as human nature persists, ensuring an eternal audience for his testimony:

"*And now – Gracious Ladies! Obliging Gentlemen! I present to you – for one performance only – my last composition, entitled The Death of Mozart, or Did I Do It?... dedicated to Posterity on this – the last night of my life!"*[3]

Contrary to expectations, Salieri's confession does not adopt an apologetic tone. He does not seek forgiveness. Instead, he relies on the audience's ability to empathise with his actions as well as with his story, believing that his account represents the ultimate testimony to the tragic nature of the human condition:

"*You must understand me. Not forgive. I do not seek forgiveness. I was a good man as the world calls good. What use was it to me?*[4]

In his work, Shaffer, like many postmodern authors, places emphasis on the marginal character, positioning them as the focal point of the narrative. Despite the title suggesting otherwise, *Amadeus* is not primarily about Mozart; rather, it centres around Salieri. Shaffer portrays genius as an anomaly rather than the norm, with Salieri embodying the quintessential human experience, acknowledging its flaws, such as rage, envy, hatred, and the Cain complex leading up to murder.

In the end, both Amadeus and Salieri achieve a form of immortality: Amadeus through his divine music and Salieri through his damning testimony on the human condition.

Another shattering confession is that of Old Martin, the narrator in *The Royal Hunt of the Sun*:

„*My name is Martin. I am a soldier of Spain and that's it. Most of my life I've spent fighting for land, treasure and the cross. I'm worth millions. Soon I'll be dead and they'll bury me out here in Peru, the land I've helped ruin as a boy. This story is about ruin. Ruin and gold. More gold than any of you will ever see even if you work in a counting house. I'm going to tell you how one hundred and sixty-seven men conquered an empire of twenty-four million. And then things that no one has ever told: things to make you groan and cry out I'm lying. And perhaps I am*".[5]

This opening statement by Old Martin serves as a narrative strategy designed to pique the curiosity of the audience/reader and ingeniously lay the groundwork for the unfolding action.

[2] Peter Shaffer, *The Collected Plays of Peter Shaffer*, Harmony Books, New York, 1982, *Amadeus*, pp. 487-488.
[3] *Ibidem*, p. 489.
[4] *Ibidem*, p. 521.
[5] Peter Shaffer, *The Collected Plays of Peter Shaffer*, *The Royal Hunt of the Sun*, p. 247.

Additionally, the narrator forewarns the audience about the controversial truths within his confession. However, towards the end of his introductory speech, Old Martin introduces some ambiguity regarding the veracity of his narrative. It becomes evident that truth is subjective, belonging to the individual rather than the collective, much like how it can be attributed to fiction rather than reality. Neither for Martin nor the author is truth an absolute concept. Much like in *Equus* or *Amadeus*, this play features another *unreliable narrator*[6], exhibiting characteristic postmodernist tendencies in recounting the history of Spanish dominance over the Inca.

Much like in *Amadeus*, this confession also addresses the conflict with God and the pursuit of transcendence. However, in Shaffer's plays, transcendence is not linked to hope or the promise of improvement; instead, it marks a limit that the characters cannot overcome. It becomes a constant reminder that the limitations of the human condition cannot be surpassed. As a result, transcendence becomes a tragic threshold that the characters try to cross, only to be left inevitably wounded in the process.

In *The Royal Hunt of the Sun*, the playwright presents a dramatic clash between two historical figures: Francisco Pizarro, the Spanish conquistador, and Atahuallpa, the Inca king. Symbolically, they embody two opposing forces: Pizarro represents the expansionist Spanish civilisation, while Atahuallpa symbolises the fading Inca civilisation. Their conflict illustrates contrasting perceptions of divinity, with Pizarro bringing Christianity and Atahuallpa embodying the cult of the Sun.

Traditionally, history portrays Pizarro's victory over Atahuallpa as a triumph of civilisation over savagery. However, the play challenges this narrative, suggesting that wars are not won by superior civilisations but by the most brutal. The world, as depicted by the playwright, is a violent and cruel place where the strongest prevail. The true conflict lies between a superior civilisation that falls to an inferior one, within the natural order resembling a vast food chain: *"There's the world. The eagle rips the condor; the condor rips the crow (...) The clothed hunt the naked; the legitimate hunt the bastards".*[7]

The final confrontation between the Spanish and the Inca is depicted as anything but glorious. The Spanish ruthlessly attack and kill unarmed men, leading to Atahuallpa's capture and Pizarro's symbolic crowning of himself. This marks the beginning of the dominance of the "White God" and an era of destruction and chaos.

Old Martin, reflecting on his life, questions the ideals of knighthood and justice, realising their hollowness. Pizarro, born into poverty, sees through the hypocrisy of the church and rejects Christianity in favour of Atahuallpa's peaceful rule.

Pizarro's choice of Atahuallpa over the violent and hypocritical Spanish society underscores his disillusionment with European ideals. He sees Atahuallpa as embodying peace and serenity, contrasting sharply with the brutality of the White God and the Spanish conquest. Ultimately, the play challenges traditional narratives of conquest and civilisation, fictionally representing complex historical figures and their conflicting ideologies.

Another disturbing testimony is delivered by Yonadab, the narrator in the homonymous play. In his introduction, he insists on the outrageous nature of his story, but also on his commitment to present the events without downplaying the less appealing aspects:

"This is a singularly unpleasant story. The Rabbis of the Middle Ages omitted it entirely, when they read out the scriptures, to spare the ears of their congregations – and they didn't know the half of it. I know it all – and, let me assure you, I don't intend to spare yours. One does not live in limbo for eternity, my dears, in order to spare people".[8]

Yonadab immediately establishes himself as a narrator committed to exposing what others preferred to suppress. Then he further deepens the audience's curiosity by declaring: *"It is the true and secret story of the ruin of the House of David by me".*[9] While Old Martin also cautions the reader about the difficult truths in his confession, he introduces a degree of ambiguity into his narrative toward the end of his introductory speech. Similarly, Yonadab, before emphasising the true nature of

[6] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
[7] Peter Shaffer, *The Collected Plays of Peter Shaffer*, *The Royal Hunt of the Sun*, p. 260.
[8] Peter Shaffer, *Lettice and Lovage and Yonadab*, Penguin Books, London, 1989, p. 87.
[9] *Ibidem*, p. 87.

the events in his tale, remarks: *"This is a tale of total deceit. Every person in it both deceiver and deceived. And I mean every single one."*[10] This deliberate contradiction is meant to keep the audience in a constant state of uncertainty, forcing them to question the relationship between truth, memory and personal interpretation. Like many of Shaffer's *unreliable narrators*, Yonadab blurs the lines between personal truth and historical truth, transforming the narrative into a form of *historiographic metafiction*[11], in Linda Hutcheon's sense of the term, where historical figures are reimagined as human archetypes. Much like Salieri, in *Amadeus*, Yonadab justifies his actions without feeling remorse, providing insight into the events that led to the downfall of the House of David.

At the heart of this play, just like in *Amadeus* or *The Royal Hunt of the Sun*, lies a conflict with God, which drives the narrator to plot and scheme in an attempt to alter the religious beliefs of his time. Yonadab rejects the vengeful God of the Old Testament, feeling incompatible with the divine transcendence He might be able to offer. So, he replaces the image of "*Yaveh the Savage*"[12] with a childhood legend, "*The Kingdom of Perpetual Peace" ruled "jointly by a King and Queen, young and deep in love. Both beautiful - and both immortal*"[13]. The king and queen are brother and sister, they are Egyptian deities, clearly inspired by the myth of Isis and Osiris. Yonadab shares this legend with Amnon, the son of King David, manipulating him into believing that an incestuous relationship with his sister Tamar could grant him divinity. Yonadab devises a plan to trap Tamar at Amnon's house, which ultimately leads to her assault. After the rape, Tamar seeks refuge with her brother Absalom, who in turn becomes seduced by Yonadab's vision that he and Tamar might become Gods together. Yonadab persuades them to pursue this idea. Tamar pretends to accept, but not without having Amnon killed first. She manages to assume control over the situation, arranging for Amnon's assassination with the help of Absalom's henchmen. Absalom eventually flees, only to be killed by King David's men.

Shaffer's narrator in this play is not a simple observer; he is a manipulator of events, exercising persuasive power over others. However, he ultimately falls victim to his own deceptions and becomes susceptible to manipulation himself. Tamar seizes the opportunity, outwitting him and taking control of the narrative with a strong feminist discourse. In the end, Yonadab relinquishes his authority as the creator of the story, acknowledging his defeat.

Yonadab's predicament mirrors that of Pizarro in *The Royal Hunt of the Sun*, as both characters struggle with conflicting beliefs and despair. While Pizarro's anguish is conveyed through the lens of the narrator, Old Martin, Yonadab expresses his despair directly, intensifying its impact on the reader/spectator.

Like Old Martin, the narrator in *The Royal Hunt of the Sun*, or Yonadab, in the homonymous play, Helen in *the Gift of the Gorgon*, also tells a story about ruin. All three narrators give warnings about the disturbing nature of their confessions and seem very forthcoming with the information they provide. But this is where the similarities stop; unlike in *The Royal Hunt of the Sun* or *Yonadab*, in *The Gift of the Gorgon*, the story is not about the ruin of an empire or of a royal line, Helen's story, much like Salieri's in *Amadeus*, is about the psychological collapse of a problematic character under the weight of their convictions.

The Gift of the Gorgon raises a moral dilemma: should one reveal a challenging truth or keep it concealed? Is it compassionate to discuss uncomfortable truths, or does doing so inflict harm? Helen, the narrator, struggles with this uncertainty when Philip, her dead husband's illegitimate son, reaches out to her in an attempt to get information for a biography on his famous father. The title metaphorically evokes the notion of truth as a Medusa's head, where one must decide whether to face it directly or turn away.

The play is centred on Helen's account of her life with her late husband, a highly controversial playwright, a firm believer in the necessity of revenge as a way to restore the natural order of things and a great admirer of Greek tragedies. Damson "*was an extreme personality, who made many*

[10] *Ibidem*, p. 87.
[11] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York, 1988.
[12] Peter Shaffer, *Lettice and Lovage and Yonadab*, p. 89.
[13] *Ibidem*, p. 90.

extreme statements 'It is the duty of the playwright' he declared 'to be extreme. To astound his audience – and, if necessary, to appal it'"[14].

Through a series of three letters exchanged between Helen and Edward, the essence of their relationship and the themes of the play are gradually revealed. In their correspondence, Helen and Edward used to communicate through symbols and references to Greek mythology, casting themselves as Athena and Perseus, respectively. Edward, faced with creative paralysis, is encouraged by Helen to metaphorically cut the head of the Gorgon. To provide assistance, she lends him the Shield of Showing, as "*The only way Man can ever see the truth - by reflection*"[15]. However, in the second letter, Athena begins to challenge Perseus's way of perceiving reality, urging him to face the Gorgon directly instead of relying on protective shields. He is afraid to do so and accuses her of betrayal. In a decisive act, he cuts off the head of the Gorgon.

The letters, with the first two written by Edward and the third by Helen, encourage introspection and confrontation. Helen, in her letter, implores Edward to relinquish the metaphorical head of the Gorgon and allow Athena to place it on the "*Shield of Showing*", where it cannot hurt anyone. Then she urges him to look at the shield:

"*See the figures you might have warmed to life […] Look, Edward […] Do you see him there, your son? Rejected at birth. Rejected again. Twice, twice rejected! A boy whose only crime was adoration: the greatest gift a father can receive. […] Do you think that can ever be forgiven? Keep looking. Keep looking hard. Your wife stands there too.*

[ATHENA turns the shield above to mirror HELEN. EDWARD moves, staring up at it to see her relection] She could have shone. She could have been a scholar. One drop of the encouragement she offered you would have grown her. But you didn't want that… [Pause] It was her own fault, yes. She surrendered all her ambitions for herself – offered them freely. But you took *them, my friend* – too willingly*!* As your right*! Took them as you took her fertility. 'Not for you', you said 'real children. You'll have others – paper children.' But what did she get in the end? Something so fowl she couldn't look! She sat beside you that night in the theatre so shamed. So barren. Made barren. Turned barren by you. A womb of stone.*"[16]

Edward's desire for self-punishment leads to a bloodbath, in which Helen participates unwillingly, being manipulated by her husband to accept the "*Gift of Vengeance*"[17]. She chooses to pass on the "Gift" to his son, to discredit his father in the biography he was about to write. Philip stops the cycle of vengeance by refusing and convinces her to choose forgiveness too in order to save her own life.

We need to draw a parallel between the ending of the play, where Helen chooses forgiveness to save her own life, and its beginning, marked by the looming image of a large coffin placed centre stage at the beginning of Act 1. This coffin serves as a bleak reminder of the consequences of Edward's radical life choices.

Indeed, the play is characterised by an intensity reminiscent of Greek tragedies, both in its emotional force and in the extreme nature of the situations presented. However, its centre of gravity is not the action itself, nor the violence or the tragic demise of the playwright. What truly matters is the scale of the truth that emerges through them. The play is mainly concerned with how truth, once revealed, overwhelms narrative, character and moral stability, leaving behind a sense of irreversibility rather than spectacle.

Equus explores truth through questions of perception, social norms, judgment, and conformity. The play examines how "normality" is defined by society. It centres on the relationship between Alan Strang, a psychiatric patient and his psychiatrist Martin Dysart. Alan's arrival in Dysart's care marks the beginning of a complex therapeutic process in which Dysart gradually reconstructs his background. As he does so, he uncovers the conflicting influences that marked his young patient's upbringing, including his parents' opposing belief systems as well as Alan's own construction of reality.

[14] Peter Shaffer, *The Gift of the Gorgon*, Penguin Books, London, 1993, p. 1.
[15] *Ibidem*, p. 42.
[16] *Ibidem*, p. 85.
[17] *Ibidem*, p. 85.

As the investigation progresses, attention shifts from external events toward aspects of truth, reality and what is considered normal. Dysart's attempt to understand Alan's motivations leads him to question not only Alan's psyche but also the foundations of his own professional role.

Martin Dysart's encounter with Alan Strang challenges his perception of reality and normality, initiating a profound inner journey. Alan's case forces him to reevaluate his beliefs and confront the limitations of his understanding. As Dysart moves deeper into Alan's psyche, he begins to question the rigidity of social norms and the narrow forms of thinking they produce. At the same time, he also realises that Alan's refusal to conform to social rules offers a glimpse into a purer perception of reality. These revelations prompt Dysart to reevaluate his own life as well as the true nature of his work:

"The Normal is the good smile in a child's eyes - all right. It is also the dead stare in a million adults. It both sustains and kills - like a God. It is the ordinary made beautiful; it is also the Average made lethal. The Normal is the indispensable, murderous God of Health and I am his Priest. My tools are very delicate. My compassion is honest. I have honestly assisted children in this room. I have talked away terrors and relieved many agonies. But also - beyond question - I have cut from them parts of individuality repugnant to this God, in both his aspects. Parts sacred to rarer and more wonderful Gods. And at what length ... Sacrifices to Zeus took at the most, surely, sixty seconds each. Sacrifices to the Normal can take as long as sixty months."[18]

Dysart's reflections on the idea of normality gradually develop into a powerful critique of social expectations and the sacrifices demanded in the name of conformity. Through this introspective play, Peter Shaffer encourages the audience to reflect on the nature of truth and the profound influence that social conventions exert upon individuals.

Ultimately, the plays discussed reveal Peter Shaffer's persistent preoccupation with truth as a destabilising and transformative force. Whether structured as *memory plays* or as confessional dramas, in these works of fiction, the characters are always placed in situations where illusion can no longer be sustained. In plays such as *Amadeus, Equus*, and *The Royal Hunt of the Sun*, truth emerges from retrospective narration and subjective reconstruction, as the narrators revisit decisive moments that continue to haunt them. In contrast, plays such as *Yonadab* or *The Gift of the Gorgon* place confession and confrontation at the centre of the dramatic action, allowing truth to unfold through direct psychological exposure.

The exploration of difficult and uncomfortable truths extends beyond the plays examined here and becomes one of the major recurrent themes of Shaffer's dramatic universe. Whether touching upon topics like artistic genius, religious conflict, psychological trauma, or social conformity, his theatre repeatedly returns to characters who are compelled to confront the limits of illusion and the painful realities hidden beneath accepted narratives. In this sense, Shaffer's theatre transforms confession into a dramatic mechanism through which truth is forced out, demanding recognition both from the characters themselves and from the audience witnessing them.

BIBLIOGRAPHY:

1. Peter Shaffer, *The Collected Plays of Peter Shaffer*, Harmony Books, New York, 1982.
2. Peter Shaffer, *Lettice and Lovage and Yonadab, Preface*, Penguin Books, London, 1989.
3. Peter Shaffer, *The Gift of the Gorgon*, Penguin Books, London, 1993.
4. Dennis A. Klein, *Peter Shaffer, Revised Edition*, Twayne Publishers, New York, 1993.
5. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
6. Jeanette R. Malkin, *Memory-Theater and Postmodern Drama*, The University of Michigan Press, 1999.
7. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York, 1988.
8. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

[18] Peter Shaffer, *The Collected Plays of Peter Shaffer, Equus*, p. 440.

BETWEEN OPPOSITION AND ATTRACTION: STEINHARDT'S READING OF BOGZA

Anca Rusu
Assist. Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: *The present paper highlights the paradoxical relationship between N. Steinhardt and Geo Bogza, two writers initially positioned on conflicting ideological positions, with Steinhardt as a conservative antimodernist and Bogza as a representative of the avant-garde and rebellious spirit. Although Steinhardt strongly criticized the radical and nonconformist directions of his time, in 1982 he published an essay dedicated to Bogza, interpreting his poetry as dominated by powerful stylistic effects. The motivation behind this work lies less in aesthetic affinity and more in a deep nostalgia for his youth, when he indirectly felt attracted to the vitality and freedom of the avant-garde. The present analysis reveals a late reconciliation of Steinhardt with Bogza's work and, implicitly, with his own repressed impulses, acknowledging that despite his declared opposition, his sensitivity resonated with Bogza's poetry, giving the essay a confessional and restorative dimension.*

Keywords: *N. Steinhardt, G. Bogza, avant-garde, ideology, reconciliation*

A vibrant figure in the Romanian literary scene and an exceptional man of faith and culture, N. Steinhardt ranks among the writers who commented on Bogza's work, a rarity among his contemporaries, since the circle to which he belonged was opposed to avant-garde movements, showing no tolerance for the adherents of this trend, which was taking hold with increasing speed and aggressiveness. Taking a critical look at Bogza's poetry, Steinhardt catalogs, in the form of a reading grid, a series of effects he encounters in his poems, which contribute to their stylistic realization. Considering Bogza's poetry to be indebted to these effects, Steinhardt published in 1982 the monographic essay Geo Bogza, a Poet of Effects, Exaltation, Grand, Solemnity, Exuberance, and Pathos, tracing step by step how the project of effects unfolds in Bogza's poems[1]. In his conversation with Diana Turconi, Bogza admits that N. Steinhardt's study has no close connection to his writings, yet he enjoyed it immensely, expressing his gratitude toward it: "N. Steinhardt's study about me amused me and I enjoyed it immensely. It is a delightful bit of whimsy, not particularly related to my writings, but for which I remain deeply grateful to the author. I have had for N. Steinhardt a special, quiet affection[2]".

The fundamental question that persists in the minds of those who have interpreted his work remains: why did Steinhardt write this monographic essay on Bogza's work, given that we can speak of two opposing writers who adopted different principles, values, and systems, without interfering with one another in the literary sphere. A first answer comes from Steinhardt himself, who confesses in his dialogue with Zaharia Sângeorzan that the attitude underlying the essay's composition stems from a sense of nostalgia for those wild years of his his life as a young writer, the essay being an attempt to search for that lost time and to revive the years of his youth: "I wrote it as a sort of miniature "În căutarea timpului pierdut" (*In Search of Lost Time*), as an attempt to revive the era of my youth. The little book is my 'Invective Poem,' a confrontation with bourgeois neo-moralism, with the new wave of stupidity, conformism, and sloganeering"[3].A second answer lies in the biographies of the two writers. From their very first publications, it is clear that they stood on opposite sides of the ideological and cultural spectrum, a fact acknowledged even by Steinhardt: "I am pleased with myself for having published the little volume "Geo Bogza...", dedicated to a writer from whom I am nevertheless very far removed"[4].

[1] Adrian Marino, Dicționar de idei literare, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 185.
[2] Diana Turconi, *Eu sunt ținta. Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi*, Ed. Du Style, București, 1996, p. 241.
[3] Zaharia Sângeorzan, *Monahul de la Rohia, N. Steinhardt, răspunde la 365 de întrebări incomode*, Ed. Humanitas, București, 1998, p. 8.
[4] Nicolae Steinhardt, *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p. 77.

At one end of the spectrum stands N. Steinhardt, a conservative figure, a fervent contributor to the bourgeois magazine, an admirer of Junimism, a supporter of the party led by P.P. Carp, and a champion of the values promoted by the bourgeoisie – civilization, individualism, reason, the family, and the fundamental principles that guide them (morality, loyalty, authority), education, culture, etc. The idea of freedom is at the center of his ideological and cultural writings, believing in a reconciliation of Maiorescuism with Lovinescuism and considering form as an emblem of a society's honorability[5]. In his first publication, "În genul... tinerilor" (*In the Manner of... the Young*), he parodies the intellectuals who had turned to the right, intellectuals such as Constantin Noica, Emil Cioran, Mircea Eliade etc., but also those who had turned to the avant-garde or political left, intellectuals such as Geo Bogza, Petre Bellu, Saşa Pană etc[6].

The reason he parodies these contemporaries is reflected in his view that their writings lean toward forms of anarchism and ideological extremism, and he detests everything that is incoherent, unclear, abnormal, or unconscious: "He detests Bolshevism and, likewise, fascism, statism, syndicalism, 'socializing barbarism,' the ideal of the 'modern girl.' A few years later, around 1937, in his articles in "Libertatea" (*Freedom*), he will categorically reject abnormality, "spasmodic" civilizations, vitalism, the unconscious, daydreaming, "naturalistic fatalities," myth, utopia, everything that is incoherent and unclear, populist policies, the "mystique" of the masses, protectionism, the welfare state etc. He is an "anti-modern," that is, not an adversary of modernity, but a defender of the "discernment of modernization"[7].

At the opposite end of the spectrum stands Geo Bogza, a powerful voice of his time and a fervent supporter of the avant-garde movement, embodying the spirit of rebellion and the authenticity of experience. He published poems, prose works, and articles in various magazines that emerged alongside the avant-garde movement and beyond, including magazines such as "Unu" (*One*), "Urmuz", "Meridian", "Viaţa imediată" (*Everyday life*), "Câmpina", "Tempo", "Strada" (*Street*), "Cuvântul liber" (*Freedom of speech*) etc., challenging the world's tranquil existence through the shocking images he created[8]. With a passion for the grandiose and a delight in causing scandal, Bogza sketches ideas, images, and fragments that fall outside the natural order of normality, while fully assuming responsibility for his writing. A manifestation of spectacle and the unusual, he offers works charged with rebellion and a thirst for life, closely tied to the immediate reality, seeking to portray the convulsive beauty of life.

A writer of contradictions, Bogza tackles a wide range of themes, with allusions never lacking in his writings. He went so far as to be convicted three times for indecency and pornography. The poem "Invectiva", the cycle of poems that led to his conviction twice, represents one of his most controversial works. Addressing nearly all the taboos existing in society, Bogza does not shy away from turning bourgeois conventions upside down and laying a new foundation for the creative process. In a conversation with Diana Turconi, a few years before his death, he confessed that he would write another "Invective Poem", emphasizing the need for such a poem: "I would write an 'Invective Poem' even today; there is a great need for such a poem"[9]. In fact, even N. Steinhardt would follow through on these poems, succeeding in what neither the author himself or the publishers had managed to do, namely to quote texts from this cycle in correspondence: "In the fifty years that had passed since the scandal of 1933, fragments from Bogza's volume had been quoted, but no one had done so to the same extent as Steinhardt"[10].

Based on the biographies of the two writers, one can note "the relationship of the early Steinhardt, in his debut years, with the avant-garde, that is, with Geo Bogza"[11]. Because the later Steinhardt, having reached an advanced age, "starts from the premise that Bogza's poetry is par

[5] George Ardeleanu, "O temă litigioasă: civilizaţia burgheză", in Nicolae Steinhardt, *Geo Bogza. Un poet al efectelor, exaltării, grandiosului solemnităţii, exuberanţei şi patetismului*, Mănăstirea Rohia, Ed. Polirom, Iaşi, 2011, p. 27.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*, p. 28.
[9] Diana Turconi, *Eu sunt ţinta. Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi*, Ed. Du Style, Bucureşti, 1996, p. 201.
[10] George Ardeleanu, "O temă litigioasă: civilizaţia burgheză", in Nicolae Steinhardt, *op.cit.*, p.36.
[11] *Ibidem*, p. 35.

excellence indebted to the concepts, impulses, and styles of the era of the 'crazy years"[12], the period between the end of World War I and the beginning of the Great Depression, he attempts to recall the years of his youth, analyzing Bogza's work to rediscover the thirst for life, the wonderful adventure of being human, the beauty and authenticity of experience, the courage and daring that he lacked at the right moment, the fervor and passion he failed to bring to the surface due to the ideological system, attempting to return nostalgically to the years of his former youth, searching for that long-lost time that would later trigger Steinhardt's definitive reconciliation with the avant-garde: "It is more than obvious that in Steinhardt's case we are dealing with a nostalgic perspective, not only triggering a 'reconciliation' with Bogza's work and, more generally, with the interwar avant-garde, but also providing hermeneutical criteria. Even the title of the book (in stark contrast to what we generally understand by 'asceticism', both methodological and monastic) is symptomatic in this regard"[13].

Moreover, it is worth noting that, although a fervent opponent of the spirit of rebellion and negation, of scandalous and shocking images, and of allusive and incoherent fragments, Steinhardt did not entirely dislike these elements. On the contrary, he flirted with some of them in his youth, for they nourished the sensitivity he needed. Yet he could not admit this fact either to himself or to his readers, due to the principles, ideas, and values by which he guided his artistic life, but also because of the ideology of that time: "This is why the book at times becomes an irritating mixture of nonchalance and pedantry. It is read, however, with a slightly cautious curiosity, but not to discover a unified interpretive perspective, but rather to uncover (only on the very last page!) the secret motives that led to its writing"[14]. Borbely condidered that "it is an age when people begin to enjoy making confessions at every turn: I, the undersigned, will conclude by making one myself: the plain truth is that, when, with thunder and lightning, he vehemently condemned the invective poem and the poetry of Geo Bogza's early phase, the plain truth is that, at least in part, he was lying. He hadn't entirely disliked the Poem either! But he couldn't admit it, not even to himself. Although it didn't align with his thoughts, ideas, and principles, it had resonated warmly with his heart and sensibility, which were also situated in a corner of the sky subject to the same astral conjunctions and chronological determinations. But now the time has come for lucid penance, for recollections of all kinds in which, seeking a nostalgic expression of his youthful exploits, N. Steinhardt rediscovers it, with an amusing detachment, precisely where he least expected it: in the poetry of Geo Bogza![15]

Steinhardt's reconciliation with those he had once opposed took place in the final years of his life, as he displayed an increasingly open attitude toward expressions of vitality, frenzy, and the revolutionary spirit. A key distinction that serves as the starting point for this analysis is that between the early Steinhardt and the late Steinhardt. While the early Steinhardt was a staunch advocate of the values dictated by the bourgeoisie, a fervent admirer of Junimism and a supporter of the Constitutionalist Party, a promoter of reason, individualism, civilization, morality, and the family, placing freedom at the center of his creative vision and rejecting all forms of incoherence, recklessness, anarchism, and extremism. Ultimately, Steinhardt proved to be open-minded toward the new trends that emerged after the end of World War I, leaning toward an optimistic view of the direction in which literature was heading, welcoming the contrasting perspective that was to prevail[16].

A second factor that led to his reconciliation with the avant-garde is closely linked to the nostalgic expression of youth that Steinhardt seeks in these writings. Having been constrained for much of his life by the rigors and conventions of the ideological system, he could not empathize with the 'scandalous' writings of the time; he could only reject and challenge them, even if some of them resonated with his sensibilities. Having reached, however, an age of remembrance, the era of the 'crazy years' is the one that triggers the springs of nostalgia in Steinhardt's soul, as he attempts to identify once more with that lost time, the expression of his youthful exploits: "Situated beneath the North Star of Memory, the author undertakes an expedition 'in search of (his) lost time', equipped

[12] George Ardeleanu, "Istorie și ironie" (sau despre efectele comice ale baricadelor), in Nicolae Steinhardt, *op.cit.*, p. 37.
[13] *Ibidem*, p. 39.
[14] Florian Madeva, "Steinhardt și critica epitetică", in *Familia*, no. 6, june 1982, pp. 8-9.
[15] Ștefan Borbely, "Critică și nostalgie", in *Vatra*, no. 140, 20 november 1982, p. 4.
[16] George Ardeleanu, "O temă litigioasă: civilizația burgheză", in Nicolae Steinhardt, *op.cit.*, pp. 26-35.

with the gifts of the moralist, of the keen observer of customs and human depths in general – gifts of which he has, to this day, amply demonstrated proof. The era is merely a pretext for an Age"[17].

This nostalgic perspective is, therefore, one of the factors that led to Steinhardt's reconciliation with the avant-garde movement and, at the same time, with Bogza's work. But it is not only Steinhardt who reaches the age of reconciliation; Bogza does as well, for in his final poems, having reached old age, he a serene reconciliation with the era against which he had fought, as Steinhardt also notes: "Not only did the monk from Rohia 'grow wise' by reconciling with those he had contested in his youth, but Bogza as well, reconciling with the era against which he had rebelled. Now he is at the age of old age, of taking stock, of serenity, of 'accounting,' of a self-reflection somewhat akin to the Last Judgment, notes Steinhardt"[18].

Steinhardt would subsequently prove to be very open to avant-garde expressions, particularly to Bogza's works, which he had criticized in his youth: "Paradoxically, the monk, now Steinhardt, shows himself to be very open to Bogza's ostentatious work, which, as seen, was the subject of several criminal trials at the time"[19]. In fact, Steinhardt himself admits that his interest in Bogza's work stems not only from nostalgia but also from a tribute he wishes to pay to a former adversary, whom time would turn into anything but an ally: "It is a sort of chivalrous tribute that I have deemed myself worthy to pay to a former adversary, whom the capricious Time and the no less surprise-filled History have made an ally for me"[20].

BIBLIOGRAPHY:

1. Ardeleanu, George, *Geo Bogza. Un poet al efectelor, exaltării, grandiosului solemnității, exuberanței şi patetismului*, Mănăstirea Rohia, Ed. Polirom, Iaşi, 2011.
2. Borbely, Ștefan, "Critică și nostalgie", in *Vatra*, no. 140, 20 november 1982.
3. Grigurcu, Gheorghe, "Sub steaua polară a amintirii", in Viața românească, no. 6, june 1983.
4. Madeva, Florin, "Steinhardt și critica epitetică", in *Familia*, no. 6, june 1982.
5. Marino, Adrian Dicționar de idei literare, Ed. Eminescu, București, 1973.
6. Sângeorzan, Zaharia, *Monahul de la Rohia, N. Steinhardt, răspunde la 365 de întrebări incomode*, Ed. Humanitas, București, 1998.
7. Steinhardt, Nicolae, *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
8. Turconi, Diana, *Eu sunt ținta. Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi*, Ed. Du Style, București, 1996.

[17] Gheorghe Grigurcu, "Sub steaua polară a amintirii", in Viața românească, no. 6, june 1983, pp. 70 74.
[18] George Ardeleanu, "Istorie și ironie" (sau despre efectele comice ale „baricadelor"), in Nicolae Steinhardt, *op.cit.*, p. 44.
[19] *Ibidem*, p. 41.
[20] Nicolae Steinhardt, *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p. 77.

FLESH AND FAITH: ROBERT BROWNING'S "FRA LIPPO LIPPI" AND THE CONFLICT BETWEEN REALISM AND RELIGIOUS IDEALISM IN ART

Daria Pârvu
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: *This essay examines Robert Browning's poem "Fra Lippo Lippi" and the way it explores the conflict between religious expectations and artistic freedom. The central figure, Fra Lippo, is a monk and painter who seeks to represent real human life in his art, including the body and physical beauty. However, the Church demands that he produce only spiritual and idealized images. Through Lippo's voice, Browning shows how art can become more honest and meaningful when it engages with lived reality rather than abstract religious ideals. The essay analyses how Browning uses the dramatic monologue to reveal Lippo's inner conflict and his critique of ecclesiastical control over artistic production. It also situates these ideas within broader Victorian debates about the purpose and function of art. Ultimately, the poem suggests that artistic truth involves a tension between the physical and the spiritual.*

Keywords: *realism, apologia, dramatic monologue, unrepressed art, religious rhetoric, idealism*

Robert Browning included "Fra Lippo Lippi" in his two-volume poetry collection *Men and Women* (1855), which largely explores themes of painting, poetry, and music, emphasizing what Stefan Hawlin describes as the "necessarily worldly nature of art. It defends a sensuous, particular, and social art against an art that is purist or idealized" (Hawlin 84). For Browning, art operates on two interconnected levels: it captures the external world - "the shapes of things, their colours, lights and shades" (*FLL* 284) - while also conveying a deeper, more grounded appreciation of human experience, particularly "the value and significance of flesh" (*FLL* 268).

The poem begins *in medias res,* immediately immersing the reader in a tense exchange between Fra Lippo Lippi, a monk and painter, and the night watchmen of Florence. He is caught wandering the disreputable alleys of the city on a spring night, not in pursuit of spiritual enlightenment, but rather in search of sensual pleasure and the company of "sportive ladies" *(FLL* 6). His physical freedom is momentarily restrained when one guard aggressively seizes him - "fiddling on my throat" (*FLL* 13) - demanding that he identify himself and explain why a monk is found in such surroundings.

In an attempt to escape the embarrassing situation, Fra Lippo tries to appeal to the influence of his powerful patron, Cosimo de' Medici, historically known for commissioning artworks from the real-life painter-monk. By invoking Cosimo's name, he hopes to intimidate the guards and avoid punishment. His strategy appears successful when one of the guards recognizes him, giving Lippo a moment of relief as he realizes that arrest is unlikely. Seizing the opportunity, he urges the guards to relax and listen, telling them to "set things straight now, hip to haunch" (*FLL* 44). With this invitation, Lippo begins to recount the story of his life and artistic struggles, presenting it both as a justification for his current situation and as a broader commentary on art, authority, and human experience.

In the next section, the monk openly acknowledges his irreligious behavior. He explains that it is Carnival season-early spring, just before Lent-a time when groups of people gather to sing, celebrate, and enjoy worldly pleasures. Fra Lippo notes that he has spent the past three weeks painting images of saints: "...saints and saints / And saints again" (*FLL* 48-49). The repetition and sibilance in these lines reflect his growing sense of monotony and frustration with such work. The recurring "s" sound suggests the mechanical and repetitive nature of his task, emphasizing how uninspired and restrictive religious commissions can feel for him.

Fra Lippo further argues that no human being can be expected to work continuously without rest. Seeking a momentary escape, he looks out of his window one evening in search of distraction. From the street below, he hears the sounds of a lute, laughter, and singing-lively reminders of the human experiences from which he feels cut off. What draws his attention most, however, is "a face

that looked up" (*FLL* 60), suggesting not only a fleeting moment of personal connection but also the powerful appeal of physical beauty and human desire. The woman's upward glance implies mutual recognition, hinting at her awareness of his gaze and possibly her interest. This brief exchange reinforces Fra Lippo's deep yearning for genuine human connection and emotional vitality-experiences he feels deprived of within the strict and ascetic boundaries of monastic life.

In openly admitting that "flesh and blood, / That's all I'm made of!" (*FLL* 60-61), Fra Lippo explains his escape as a consequence of his human nature; as a human being, he is spiritually imperfect and therefore subject to earthly temptations and physical desire. This statement suggests a threefold argument: that monks remain human despite their religious vocation, that they naturally possess physical impulses and emotions, and that the complete suppression of these impulses is unrealistic. This idea becomes particularly significant later in "Fra Lippo Lippi", where Browning presents Fra Lippo as defending an art that represents real human bodies and lived experience rather than focusing solely on abstract religious spirituality.

Lines 70-80 further intensify Fra Lippo's frustration as he explains to the guard that he was merely attempting to "steal back" to the cloister in order to rest before resuming his work the following morning. His task was to paint Saint Jerome striking his chest with a stone as a sign of repentance and self-discipline. The irony of the passage lies in the contrast between the ascetic subject of his painting and Fra Lippo's own behavior: while the saint is depicted "subduing the flesh" (*FLL* 75), the monk himself has been indulging in worldly pleasures, highlighting the tension between religious idealism and lived human experience.

Furthermore, Fra Lippo expresses dissatisfaction with the guard's disapproving attitude. Although "your eye twinkles still" (*FLL* 76), suggesting that the guard may be amused or in good humor, he nevertheless judges Fra Lippo according to strict expectations imposed upon monks-namely, renunciation of worldly pleasure and obedience to religious vows. This reveals the rigidity of institutional authority and its limited understanding of human nature.

The monk briefly explains how he was compelled to renounce worldly life: both his parents died when he was very young, leaving him to survive on the streets. For a time, he lived as a destitute child, feeding himself on "fig-skins, melon-parings, rinds and shucks, / Refuse and rubbish" (*FLL* 84-85), until his Aunt Lapaccia placed the eight-year-old boy in the care of a "fat father" at the cloister. A subtle irony emerges when the priest asks him whether he is willing to renounce "this very miserable world" (*FLL* 95), including "palace, farm, villa, shop and banking-house" (*FLL* 98).

As the boy possesses none of these material comforts, the question is essentially meaningless to him. Instead, his decision is driven by immediate physical need: he agrees not out of spiritual conviction, but in exchange for food. This moment exposes the gap between religious rhetoric and lived reality, suggesting that his entry into monastic life is motivated by necessity rather than genuine devotion.

Fra Lippo's account of his childhood hunger not only explains his entry into monastic life but also establishes a broader link between physical appetite and perception. Having survived on "fig-skins, melon-parings, rinds and shucks" (*FLL* 84-85), he develops an understanding of reality grounded in material necessity and bodily experience. This emphasis on the physical anticipates his later defense of art rooted in the visible and tangible world, suggesting that his artistic vision is shaped by deprivation and survival.

In this context, Isobel Armstrong's reading in *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics* (2005) is particularly illuminating. She argues that the "real" in the poem is associated with "litter" and "detritus," drawing on images such as "refuse and rubbish" (*FLL* 85), "fig-skins, melon-parings, rinds and shucks" (*FLL* 84), "the bit of half-stripped grape-bunch he desires" (*FLL* 115), "the droppings of the wax to sell again" (*FLL* 120), and "which dog bites, which lets drop / his bone from the offal in the street" (*FLL* 122-23) (Armstrong 295–96). These images position the artist as one who reclaims and transforms what society discards. Armstrong therefore concludes that "art is fed by appetite" (296), a claim that resonates directly with Fra Lippo's experience: his early hunger becomes not only a biographical detail but also the foundation of an artistic philosophy grounded in material reality and human need.

This idea is further developed by Hawlin, who argues that Browning "feels keenly threatened by art that embodies an idealized vision, by any art that directs itself too readily towards moralism or easy uplift" (85). He suggests that Browning is therefore "compelled to restate an incarnational idea of art in bold terms," insisting that art must engage with the world as it is - "beautiful, tragic, sensuous, ugly"-rather than attempting to transcend it. For Browning, it is only through an art grounded in reality that any genuine religious vision becomes possible. Read alongside Armstrong, this reinforces the idea that in "Fra Lippo Lippi" artistic creation is rooted in material experience and sensory engagement with the world, rather than abstract moral or spiritual idealism.

Fra Lippo's entry into monastic life is presented as a matter of material necessity, as suggested by the double negation in "'T was not for nothing" (*FLL* 102), which emphasizes the tangible benefits he receives. Alongside warm clothing and "day-long blessed idleness" (106), he also recalls his inability to profit from formal education, particularly Latin. However, the passage makes clear that his most valuable learning occurred before entering the cloister. Having survived as a starving child, the young Lippo developed a keen ability to read human behavior: he learned who might offer him "the bit of half-stripped grape-bunch he desires" (*FLL* 115) and who would instead "curse or kick him for his pains" (*FLL* 116). Similarly, he distinguishes between those churchmen who would discreetly allow him to collect the remnants of wax for resale and those who would call the authorities to punish him.

The rhetorical question "How say I?" (*FLL* 122) introduces a striking comparison that reduces human behavior to instinct: the boy learns to distinguish "which dog bites" and which "lets drop / his bone from the heap of offal in the street" (*FLL* 122-123). This animal imagery underscores the harshness of his early environment and suggests that survival depends on acute perception rather than moral instruction. In this way, the passage highlights that the Church contributes little to his development, whereas life on the streets sharpens both his senses and his understanding of the world-skills that later become fundamental to his artistic vision.

Fra Lippo's artistic initiation begins with an instinctive rather than technical impulse, as he draws men's faces in the margins of religious books, adds limbs to musical notes, and gives eyes and noses to alphabet letters. He extends these spontaneous sketches into representations of the world alongside Latin grammatical exercises, and even draws on walls, benches, and doors, much to the disapproval of the monks, who "looked black" (*FLL* 135). This section is strengthened by the introduction of the Prior's voice within Fra Lippo's dramatic monologue, as the Prior attempts to justify and redirect Lippo's artistic ability. Rather than casting him out, the Prior argues that Fra Lippo's talent should be used within the cloister. As he puts it, "Lose a crow and catch a lark" (*FLL* 137), suggesting that Lippo's artistic skill is a valuable asset that should be redirected rather than suppressed.

The Prior's intention is to have Fra Lippo "do our church up fine" (*FLL* 140), that is, to enhance the visual appearance of the Carmelite cloister, much like the Camaldolese and Dominican orders employ artists to decorate their churches. He urges Lippo to "daub away" (*FLL* 142), a verb which suggests spontaneity and immediacy rather than refined or idealized representation, thereby reinforcing a connection to lived experience.

In response, Lippo begins to paint everything that has been "crammed" in his mind onto the blank walls of the cloister: Benedictine monks in black robes, Cistercian monks in white habits, worshippers, old women confessing trivial sins, and a murderer taking refuge within the sacred space, "fresh from his murder" yet "safe and sitting there" (*FLL* 150). The murderer is surrounded by children who look on in divided admiration-partly for his beard and partly for the "white anger" of the victim's son (*FLL* 152), who raises his fist while simultaneously crossing himself in front of a silent Christ. After a thousand years of suffering, Christ "sees only this" (*FLL* 156), namely that humanity remains violent, hypocritical, and morally conflicted.

When he has finished painting, Fra Lippo reveals part of the cloister wall to the other monks. Their initial reaction-praising the lifelike detail and resemblance to real people and everyday scenes-reflects the central tension Browning explores in "Fra Lippo Lippi": the conflict between art as truthful representation and art as spiritual or moral ideal.

Once Fra Lippo has gained the monks' admiration, the Prior and the more educated members of the cloister intervene to express their judgement of his work. Their response reveals clear disapproval, vividly conveyed through the repetition of the "f" sound in line 172: "But there my triumph's straw-fire flared and funked." Fra Lippo comes close to asserting artistic freedom and representing life as it truly is; however, his confidence is short-lived. His moment of triumph "flares" briefly before collapsing under the pressure of ecclesiastical authority-the Church, its rules, the Prior, and his patrons.

The Prior is shocked by the realism of Fra Lippo's paintings. According to him, they are "Quite from the mark of painting, bless us all" (*FLL* 176), meaning they depart entirely from the true purpose of art. The simile "As much as pea and pea" (*FLL* 178) emphasizes the almost perfect resemblance between the painted figures and real life. For the Prior, such realism is dangerous because it shifts attention away from spiritual truth and towards the physical body. The exclamation "it's devil's game!" (*FLL* 178) reinforces this fear, suggesting that realistic art may tempt viewers toward worldly pleasures and distract them from religious devotion. In his view, religious art should remain spiritual, idealized, and morally instructive.

The Prior further argues that painters should not attract attention by depicting "the perishable clay" (*FLL* 180), meaning the beauty of the human body, which he sees as temporary and mortal. In his opinion, art should not focus on physical appearance, since the body inevitably decays and may divert attention from spiritual concerns. Instead, art should "lift" viewers above the material world, helping them transcend it and "forget there's such a thing as flesh" (*FLL* 182). For the Prior, religious art must therefore encourage spiritual contemplation rather than the realistic representation of human life.

According to Paul Makurath Jr., Fra Lippo's theory of art is grounded in the belief that "This world's not blot for us, / Nor blank" (*FLL* 313-314). In other words, the material world possesses intrinsic value and meaning because it is part of God's creation, and Fra Lippo seeks to reveal that meaning through his art. Makurath further emphasizes that, for Lippo, the human body and the physical world have genuine worth. He argues that flesh and earthly reality matter for several reasons: because they are sensuously beautiful, because they are divinely created, because the world carries spiritual significance, and because physical beauty can inspire gratitude toward God (Makurath 99-100).

Returning to the discussion, the Prior struggles to provide Fra Lippo with a clear definition of the soul. The numerous ellipses, hyphens, and pauses in his speech reflect his inability to articulate such an abstract spiritual concept. Frustrated by his own failure, he finally exclaims: "It's … well, what matters talking, it's the soul!" (*FLL* 188). The passage ultimately highlights the contrast between the Prior's vague spiritual idealism and Fra Lippo's belief that the human body and the physical world are meaningful expressions of divine creation.

The Prior's artistic philosophy is further challenged by Fra Lippo, especially when the Prior instructs him to "paint the soul, never mind the legs and arms!" (*FLL* 193) and, if necessary, to erase everything and begin again. The irony of the passage lies in the fact that the Prior himself immediately notices "that white smallish female with the breasts, / She's just my niece …. Herodias, I would say-" (*FLL* 195-196). Although he claims to reject physical beauty and realistic representation, he is instinctively drawn to the woman's appearance. He then attempts to justify her presence in the painting by associating her with the biblical figure Herodias. This reaction exposes the contradiction in the Prior's position: despite condemning realism, he cannot escape his own response to the physical body.

Fra Lippo's logical reaction is that the idea of "painting the soul" by deliberately misrepresenting the body does not make sense. According to him, poor or unrealistic representation does not elevate the viewer spiritually. On the contrary, when the body is inadequately rendered, the viewer's attention moves beyond the image only because the painting has failed to convince. Browning thus suggests that spiritual meaning cannot arise from artistic weakness. As Lippo puts it: "Any sort of meaning looks intense / When all beside itself means and looks naught" (*FLL* 203-204).

In other words, weak or distorted art may appear meaningful simply because there is nothing substantial within the image to anchor comparison or interpretation.

A series of rhetorical questions-"Why can't a painter lift each foot in turn / Make his flesh liker and his soul more like / Both in their order?" (FLL 205–208) and "The Prior's niece … is it so pretty, / You can't discover if it means hope, fear, / Sorrow or joy? Won't beauty go with these?"-ultimately leads to Fra Lippo's conclusion: "If you get simple beauty and nought else / You get about the best thing God invents" (*FLL* 217-218). In other words, even a painting that represents only physical beauty still reflects one of God's highest creations. For Fra Lippo, beauty is neither trivial nor sinful, nor is it opposed to spirituality. Since God created both the human body and the beauty of the world, representing them in art becomes a form of reverence. As Benvenuto states, "For Lippo, realism means the primacy of the physical world, in which the artist can discover all the truth it is necessary for him to know" (Benvenuto 647).

According to Goldfarb, Lippo is not a "man of principle," since he ultimately compromises his artistic beliefs in order to survive within the monastery (Goldfarb 64). Goldfarb argues that, to remain under the protection of the religious institution, Lippo sacrifices his ideals about art: "Survival is paramount; ideals are secondary. The irony here, of course, is that the man who chooses to place practical considerations before doing what he knows to be right is a man supposedly dedicated to Christ" (ibid.).

Goldfarb also suggests that Lippo is deceiving himself when he declares, "I'm my own master, paint now as I please- / Having a friend, you see, in the Corner-house!" (*FLL* 226-227). From this perspective, Lippo constructs "defence mechanisms" to justify his compromise with institutional demands. Whenever he comes too close to acknowledging the limits of his artistic freedom, he avoids the issue by redirecting attention or by reassuring himself that he remains independent in his work.

However, what is striking is that Fra Lippo does not truly paint as he pleases, despite having a powerful patron in the Corner-house, Cosimo de' Medici. Both patron and Prior remain attached to conventional artistic expectations and exert pressure on him to conform. Otherwise, he would not be producing images such as Saint Jerome striking his chest with a stone to suppress the flesh. His playful, partly ironic remarks about the rings fixed to buildings further reveal his perspective: beyond their practical uses-holding flags or tying horses-they also symbolically suggest access to worldly and even illicit experiences, allowing someone to climb to a window for secret encounters: "Those great rings serve more purposes than just / To plant a flag in, or tie up a horse!" (FLL 229-230). This detail once again underscores Lippo's attachment to lived human experience rather than abstract spirituality. The dramatic monologue embedded within Fra Lippo's speech-"You're not of the true painters, great and old; / Brother Angelico's the man, you'll find; / Brother Lorenzo stands his single peer: / Fag on at flesh, you'll never make the third" (*FLL* 237-239)-reinforces the idea that his art is disapproved of by the learned, tradition-bound monks. They regard his work as inferior to that of Fra Angelico and Brother Lorenzo, representatives of an established religious style. Their judgement is clear: if Fra Lippo continues to focus on realistic, bodily representation, he will never be counted among these great painters.

This warning is reinforced by Fra Lippo's ironic remarks: "they must know, / Don't you think they're the likeliest to know, / They with their Latin?" (FLL 241-242), which suggest a skeptical, rather than accepting, attitude towards monastic authority. Although the monks are learned and therefore supposedly qualified to judge art, Fra Lippo questions the validity of their judgement. However, he suppresses his anger and continues to paint in order to please them: "So, I swallow my rage, / Clench my teeth, suck my lips in tight, and paint / To please them-sometimes do and sometimes don't" (*FLL* 242-244). Nevertheless, he does not fully surrender to their demands; at times, he resists and maintains a degree of artistic independence.

In the next passage, Lippo emphasizes that, as a painter, he cannot remain fully detached or mechanically focused on his work, since his attention is repeatedly drawn towards "some warm eve… A laugh, a cry, the business of the world-" (*FLL* 246-247). He suggests that life is too intense, vivid, and emotionally complex to be reduced to a mere "dream" or illusion. He further explains that he

does “wild things” and “fooleries” as a form of resistance against the restrictive discipline and expectations imposed upon him.

There is a striking metaphor in lines 254-260 in which Fra Lippo compares himself to an old mill-horse finally released after years of hard labor, now happily grazing without interference. The horse represents Lippo himself, while the miller stands for the Prior and monastic authority, who insists that the only valuable outcome of “grass” (the physical, earthly world) is when it is transformed into “chaff” (a symbol of spiritual refinement). In this view, worldly experience only gains value when it is stripped of its materiality and redirected toward spiritual ends.

Fra Lippo resists this interpretation. For him, the natural enjoyment of “grass” is not something to be denied or spiritualized away. When he insists that he wants “the thing / Settled forever one way” (*FLL* 259-260), he expresses a desire for clarity and consistency: he rejects the shifting logic of religious authority and demands a stable framework that either fully affirms or fully rejects material experience, rather than oscillating between the two.

According to Goldfarb, “the spiritual is always within the physical or evoked by it” (65). This idea is reflected in the lines: “The beauty and the wonder and the power / The shapes of things, their colors, lights and shades, / Changes, surprises, - and God made it all!” (*FLL* 283-285). Here, Fra Lippo emphasizes that the visible world, in all its variety, is created by God and therefore already contains spiritual meaning. He suggests that the artist’s role is to interpret God through physical reality, revealing the divine within earthly form rather than opposing the two.

In line with Goldfarb’s view, Isobel Armstrong argues that “at issue in *Fra Lippo Lippi* is the nature of a democratic art” (295). She suggests that Lippo defends his work by claiming to have transformed painting through a new, accessible realism, while also linking artistic freedom to a broader, even sensual, liberation. Armstrong further maintains that “unrepressed art” is inherently naturalistic and therefore democratic in nature-an art that belongs to ordinary people: simple monks, “good old gossips” (147), thieves, and even murderers. For her, authentic representation depends on lived experience; one cannot truly paint without engaging directly with reality itself (ibid.).

Fra Lippo continues to defend the value of the physical world: the natural landscape-the town, the river, the mountain, and the sky-is accompanied by the figures of man, woman, and child, who deserve even greater artistic attention. The metaphor in these lines presents the world as a “frame” surrounding human life, thereby placing humanity at the center of creation and artistic representation. In addition, the repetition of the “f” sound in “For this fair town’s face” creates a soft alliteration that conveys beauty and harmony. This sound pattern further enhances the vivid visual imagery of the town and underscores Fra Lippo’s admiration for the physical world.

For Fra Lippo, art should remain faithful to reality regardless of the criticism or consequences that may follow. Since both the natural world and human beings are God’s creations, they must be represented truthfully in painting; to neglect or distort this truth would border on sacrilege. Although nature already exists in perfect form and cannot be fully reproduced, the artist’s task is not to surpass it but to observe and represent it honestly and meaningfully. By “beating” nature, Lippo suggests that since art cannot perfectly imitate reality, the artist must go beyond mere reproduction and create works that lead viewers to reflect on deeper, even spiritual, meanings.

He further argues that it is human nature not to notice the beauty of the world until it is represented in art. Painting enables viewers to perceive reality more clearly: what they may previously have ignored becomes meaningful once it is artistically framed. In this sense, art does not merely reproduce the world but actively shapes perception. Artists therefore “lend” their vision to others, allowing them to notice, interpret, and appreciate the world in ways they otherwise would not.

Fra Lippo argues that truthful art can communicate divine meaning just as effectively as sermons. By depicting “higher things” with the same honesty and truthfulness he applies to everyday life, he suggests that he would effectively assume the role of the Church: “If I drew higher things with the same truth! / That were to take the Prior’s pulpit-place” (*FLL* 309), highlighting the fact that he would convey spiritual truths through painting rather than preaching. He also reflects on the possibility that he may die before the value of such artistic freedom is recognized, and therefore never witness its acceptance in the world of art. The central idea in this passage is that the physical world

possesses inherent meaning and value, and that Fra Lippo's vocation is to uncover and interpret this through his artistic practice: "To find its meaning is my meat and drink" (*FLL* 315).

However, the meaning Fra Lippo seeks to reveal in his paintings will not necessarily lead viewers to associate images with strictly ritualistic practices such as matins and fasting days. To illustrate this, he turns to the crucifix: "…for this / What need of art at all? A skull and bones, / Two bits of stick nailed crosswise, or, what's best / A bell to chime the hour with, does as well" (*FLL* 319-322), suggesting that if religious meaning is reduced to pure function or symbol, art becomes unnecessary. The passage therefore challenges the idea that spirituality depends on simplified visual signs rather than lived, embodied representation.

To emphasize that he is often misunderstood as an artist, Fra Lippo recounts the episode of painting Saint Laurence at Prato six months earlier. The fresco was initially admired but was soon damaged by worshippers, suggesting that they approached it in a physical or superstitious manner rather than appreciating it as a work of art. The line "Your painting serves its purpose!" is ironic, as it implies that the work has fulfilled its religious function even though it has been physically ruined. Fra Lippo's frustration lies in the fact that religious paintings are valued primarily for ritual use rather than for their artistic or expressive quality. Hence his bitter remark: "Hang the fools!" (*FLL* 335).

To counterbalance his bitter remark about the worshippers of Saint Laurence and to "make amends" (*FLL* 343) for the time spent in worldly pleasures, Fra Lippo decides to dedicate six months to painting a religious scene for the nuns' convent of Sant'Ambrogio. Ironically, this scene includes many of the elements he previously criticized in religious art: "God in the midst, Madonna and her babe / Ringed by a bowery, flowery angel-brood" (*FLL* 348–349). The composition is further complemented by several saints arranged according to their importance: Saint John, regarded as the protector of the Florentines; Saint Ambrose, associated with the convent and its supporters; and Job, the biblical symbol of patience and suffering. The reference to Job also introduces a pun, as Fra Lippo humorously aligns painters with Job, suggesting that artists likewise require patience to work within the Church under conditions of criticism and constraint.

After ensuring that all the religious figures are "secured at their devotion" (*FLL* 360), that is, arranged in attitudes of worship and piety, Fra Lippo imagines himself unexpectedly appearing "Out of a corner when you least expect," like someone climbing a dark stair only to emerge "into a great light" (*FLL* 362). The image suggests both his literal insertion into the painted scene and a symbolic movement toward revelation and recognition.

There is also a striking resemblance between the alliteration describing Fra Lippo's portrait- "mazed, motionless, and moonstruck" (*FLL* 364), conveying astonishment and emotional intensity- and the description of the sacred river Alph in "Kubla Khan", which flows "five miles meandering with a mazy motion" (*KK* 25) before sinking into a "lifeless ocean" (28). In both passages, the repetition of the "m" sound creates a smooth, hypnotic rhythm that reinforces a dreamlike, contemplative atmosphere, suggesting a suspension of ordinary perception.

Fra Lippo Lippi ultimately emerges as a divided figure, caught between institutional duty and personal vision. While critics such as Goldfarb read his "penance" and confession as largely insincere, motivated more by survival than repentance, the poem also presents him as genuinely committed to artistic truth. He understands the expectations of the Church and continues to work within them, yet consistently resists abandoning his naturalistic vision of the world. Browning therefore does not present Lippo simply as hypocritical, but as a complex artist struggling to reconcile religious authority, human desire, and the imperative to represent reality honestly in his art.

BIBLIOGRAPHY:

1. Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. London: Routledge, 1993
2. Benvenuto, Richard. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 13, No. 4, Nineteenth Century (Autumn, 1973), pp. 643-652
3. Bloom, Harold. *Robert Browning. Bloom's Major Poets*. New York: Infobase Publishing, 2001
4. Bristow, Joseph. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
5. Goldfarb, Russell M. *Studies in Browning and His Circle*, Vol. 13 (1985), pp. 59-69
6. Hawlin, Stefan. *The Complete Critical Guide to Robert Browning*. London and New York: Routledge, 2002
7. King, Roma, A. *The Bow and the Lyre: The Art of Robert Browning*. Michigan: Michigan University Press, 1957
8. Makurath Jr.,Paul A. *Studies in Browning and His Circle*, Vol. 4, No. 2 (Fall, 1976), pp. 95-104
9. The Works of Robert Browning. *With an Introduction by Dr. Tim Cook, and Bibliography.* Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1994

MEMORY, IDENTITY, AND SURVIVAL IN THE MONODRAMA SFATURILE MELANIEI BY IRINA NECHIT: A DRAMATURGICAL MODEL OF NARRATIVE FRAGMENTATION

Dumitriţa Maximciuc[1]
Assist. Prof., PhD, Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chișinău, Republic of Moldova

Abstract: Memory, identity, and survival in the monodrama The advice of Melania by Irina Nechit: a dramaturgical model of narrative fragmentation
The study analyzes the monodrama The Advice of Melania by Irina Nechit as a relevant example of contemporary Eastern European theatre, in which individual memory becomes a form of identity resistance and a strategy of survival. The dramatic text is constructed as a dramaturgical model of fragmentation, based on discontinuous micro-narratives, where Melania's voice simultaneously functions as a narrative instrument, a social document, and a mechanism of psychological regulation. The non-linear structure reflects a consciousness marked by historical and social traumas, while the confessional discourse intersects with metatheatrical elements, direct addresses, and simulated forms of dialogue, transforming the character into a "total actor" who narrates, performs, and reflects on her own existence. The integration of rural everyday life—domestic activities, agricultural work, community relations, and funeral rituals—gives the text an axiological and therapeutic dimension, generating dramatic tension from the details of ordinary life rather than external conflicts. The monodrama thus constructs an aesthetics of survival, in which advice and moral guidance become instruments for organizing lived experience. Through fragmentation, performativity, and the valorization of rural reality, The Advice of Melania proposes a dramaturgical model of memory and resilience, in which the individual voice acquires a collective function, transforming personal experience into a poetic and social document of community transformation and psycho-existential adaptation.

Keywords: *monodrama, memory, narrative fragmentation, orality, Irina Nechit*

Introducere

Monodrama *Sfaturile Melaniei* de Irina Nechit transcende genul prin densitatea sa antropologică și poetică, și se înscrie printre cele mai relevante texte dramatice contemporane din spațiul est-european care manifestă interes și preocupare pentru memorie, identitate și destrămarea comunităților rurale post-sovietice. Prin intermediul unui singur personaj – Melania, o femeie în etate rămasă aproape singură într-un sat basarabean depopulat – dramaturga reușește să construiască un univers dramatic complex, în care experiența individuală devine expresia unei istorii collective. Monologul Melaniei depășește dimensiunea strict confesivă și se transformă într-o arhivă emoțională a unei generații care a traversat războiul, colectivizarea, destrămarea Uniunii Sovietice, foametea, migrația și singurătatea.

Textul dramatic al Irinei Nechit impresionează prin autenticitatea oralității și prin felul în care fragmentele biografice sunt transformate în material dramatic. În acest sens, *Sfaturile Melaniei* pornește de la povestea unei bătrâne dintr-un sat moldovenesc și se transformă expresia unei condiții existențiale specifice spațiului est-european postcomunist. Singurătatea personajului devine simbolică, iar discursul său capătă funcția unei rezistențe împotriva uitării și dispariției.

Monodrama - laborator al memoriei performative

În 2018, monodrama *Sfaturile Melaniei* a Irinei Nechit a cunoscut prima sa materializare artistică în spațiul radiofonic. Prin vocea inconfundabilă a Rodicăi Mandache, Melania a prins viață la Radio România Cultural în spectacolul *Sfaturile Melaniei – De la Nistru până la Dunăre*, a cărui regie artistică o crează Petru Hadârcă, cu adaptarea radiofonică realizată de Magda Duțu și muzica originală semnată de Valentin Boghean**.** Un an mai târziu, în 2019, aceeași minunată Rodica Mandache și același personaj au trecut din eter pe scena Teatrului Odeon. În viziunea regizorală a lui

[1] E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

Gelu Colceag, se naște spectacolul *Republica Melania*, cu o scenografie semnată de Adrian Damian – un decor alb, imaculat și o forță poetică specifică stilului și scriiturii Irinei Nechit, spațiul scenic devine un sanctuar al memoriei și al trăirilor atât personale, cât și comune.

Montarea amplifică dimensiunea performativă a textului și transformă monologul într-un act scenic de mare forță emoțională. Spectacolul valorifică oralitatea, corporalitatea și ritmul interior al discursului, construind o relație directă și profundă între personaj și spectator. În prezentarea oficială a spectacolului, Irina Nechit afirma: „Am scris *Sfaturile Melaniei* în semn de recunoștință pentru generația părinților mei, născuți în anii treizeci, la fel ca Melania" [1]. Această mărturisire oferă cheia de lectură a întregului text dramatic. Melania nu este doar un personaj individual, ci reprezentanta unei întregi generații obligate să supraviețuiască într-un secol al rupturilor istorice și identitare.

Structura monodramei se bazează pe o logică a memoriei emoționale, care ține locul construcției narative lineare. Melania omite relatarea cronologică a evenimentelor din viața sa, și evocă fragmente disparate de experiență, declanșate spontan de obiecte, senzații, gesturi sau sunete. Amintirile despre copilărie, iubire, muncă, moarte și familie apar discontinu, într-un flux asociativ apropiat de tehnica modernistă a fluxului conștiinței. Această structură demonstrează faptul că memoria nu este un depozit fix al trecutului, ci un proces viu, performativ, aflat într-o continuă reconstrucție. Fiecare rememorare devine o reînscenare. Melania își retrăiește trecutul în fața cititorului sau al spectatorului, cu un umor deosebit și o energie de admirat. Fiecare obiect sau zgomot devine declanșator mnemonic. Monologul funcționează astfel ca un flux al conștiinței apropiat de tehnicile moderniste, însă păstrează autenticitatea oralității rurale basarabene.

În lucrarea *The archive and the repertoire*, Diana Taylor definește performativitatea memoriei ca modalitate de transmitere a identității și experienței colective prin corp și voce: „Performanțele funcționează ca acte vitale de transfer, transmițând cunoaștere socială, memorie și un sentiment de identitate" [2]. Această perspectivă teoretică se aplică în mod direct textului Irinei Nechit. Discursul Melaniei funcționează simultan ca rememorare, mărturie și act de supraviețuire simbolică. Personajul își conserve trecutul în limbaj, în oralitate și în propriul corp, ca în niște documente sau arhive oficiale. Criticul Luciana Antofi surprinde foarte exact această dimensiune performativă atunci când spune că: „Melania se povestește nouă, în timp ce se deapănă ei" [3]. Formula exprimă perfect dubla funcție a discursului scenic: comunicare către public și reconstrucție interioară simultană.

În acest context, monodrama devine un teritoriu al memoriei vii, în care trecutul nu este reprodus documentar, ci retrăit afectiv. Tocmai caracterul fragmentar al discursului conferă autenticitate experienței. Viața Melaniei nu poate fi organizată într-o poveste coerentă deoarece însăși realitatea pe care a traversat-o este marcată de ruptură și instabilitate.

Identitatea între discurs și dezintegrare

Identitatea Melaniei se construiește exclusiv prin discurs. Personajul există în măsura în care vorbește. În lipsa unei comunități funcționale și a unor relații stabile, limbajul devine singurul loc, în care identitatea poate fi reconstruită. Discursul Melaniei este profund marcat de oralitate autentică. Regionalismele, expresiile populare, schimbările bruște de ton și ritm, adresările directe și repetițiile creează impresia unei gândiri aflate în mișcare continuă. Melania vorbește așa cum gândește, iar gândirea sa este frântă, viscerală, chiar paradoxală pe alocuri. În acest sens, identitatea personajului nu este fixă și unitară, ci fluidă și discontinuă. În discursul său coexistă, cu naturalețe, multiple ipostaze ale unei femei. Vedem tânăra îndrăgostită, femeia muncitoare, soția, mama, văduva, bătrâna singură, dar și povestitoarea plină de ironie fină. Prin toate acestea străbate o ființă vulnerabilă și fragilă, care însă își păstrează intacte credința, bunătatea și un optimism liniștit, luminos. Niciuna dintre aceste identități nu se stabilizează definitiv. Melania trece constant de la una la alta, iar această instabilitate reflectă fracturile istorice și sociale ale spațiului basarabean. Teoria identității narative formulată de Paul Ricoeur oferă un cadru interpretativ relevant pentru această construcție dramaturgică. Ricoeur susține că identitatea nu reprezintă o esență fixă, ci rezultatul procesului continuu prin care individul își povestește propria viață [4]. În cazul Melaniei, identitatea este produsă și reprodusă prin actul vorbirii. Fragmentarea identitară este inseparabilă de contextul istoric. Generația Melaniei a traversat experiențe traumatice succesive, cele mai marcante fiind anexarea

Basarabiei, foametea organizată din 1946–1947, deportările și represiunea sovietică, colectivizarea, prăbușirea URSS și nu în ultimul cea mai actuală și îngrijoratoare acum - migrația masivă a copiilor și nepoților. Aceste rupturi istorice au distrus continuitatea identitară a comunităților rurale. Satul nu mai oferă un cadru stabil de apartenență, iar personajul este obligat să își reconstruiască permanent propria identitate prin discurs.

Sfatul și dramaturgia supraviețuirii

Unul dintre cele mai importante mecanisme dramaturgice ale textului îl constituie transformarea experienței de viață în *sfaturi*, procedeu prin care discursul confesiv al personajului capătă o dimensiune sapiențială și existențială. Aceste enunțuri depășesc statutul unor simple reflecții morale sau observații cotidiene și se configurează drept formule reale de supraviețuire, extrase dintr-o existență marcată de traumă, pierdere, precaritate și confruntare continuă cu fragilitatea condiției umane. În structura monodramei, sfatul devine o formă de transmitere a memoriei și a experienței, un mecanism prin care personajul încearcă să ofere sens propriului trecut și, simultan, să stabilească o punte de comunicare cu celălalt, în special cu tânăra generație, pentru care manifestă bunătate, înțelegere și grijă mai presus de toate, calități umane pe care le observăm în raport cu personajul Nina, tânăra jurnalistă pe care o tot așteaptă Melania. Afirmații ori sfaturi precum: „Nu tășe. Grăiește! Spune ce ai pe suflet; Tot timpu' să faci ceva, ca să nu te-mpuțești. Dacă nu muncești, te-mpuțești; Lasî telefonu'. Ai să mori cu telefonu' pi chept; Omu' trebuie să fie vesel; Sufletul îl ai după cum îl păstrezi. Faci bine pe lumea asta, te duci la bine pe ceea lume. Faci rău, te duci la rău. Și animalele au suflet. Și copacii au suflet. Și iarba, și grâul, toate au suflet" [5, pp. 110-132], depășesc nivelul oralității cotidiene și se transformă în adevărate maxime existențiale. Prin intermediul lor, personajul încearcă să ordoneze haosul propriei biografii și să reconstruiască, prin limbaj, o formă de echilibru interior. Aceste *sfaturi* funcționează dramaturgic și ca forme condensate ale memoriei afective, în care experiențele personale sunt esențializate și convertite în principii de viață. Ele dezvăluie un mod popular de înțelegere a lumii, bazat pe muncă, comunicare, solidaritate și respect față de existență în toate formele sale. În același timp, caracterul lor repetitiv și ritmic contribuie la autenticitatea discursului scenic, conferind personajului o voce recognoscibilă și umană. Astfel, sfatul devine nu doar un element de construcție a oralității dramatice, ci și un instrument de rezistență identitară și emoțională în fața destrămării biografice. În această perspectivă, discursul Melaniei capătă o funcție terapeutică și recuperatoare. Jerome Bruner consideră, în *Acts of Meaning* [6, pp. 11-43], că individul își organizează experiența și își construiește identitatea prin intermediul structurilor narative, conferind sens propriului trecut prin actul povestirii. Complementar acestei perspective, Judith Lewis Herman arată, în *Trauma and Recovery* [7], că povestirea traumei transformă experiența traumatică într-una inteligibilă și suportabilă, făcând posibilă integrarea ei psihică. Pentru Melania, vorbirea devine astfel condiția fundamentală a supraviețuirii. În absența interlocutorului real – echipa de televiziune pe care o așteaptă nu mai apare – personajul continuă totuși să vorbească. Monologul se transformă într-un act de rezistență împotriva tăcerii și dispariției.

Criticul Alina Epingeac observă această dimensiune esențială. În opinia ei, „Melania este mai mult decât Republica Moldova. Este o bătrânică simpatică, ambiţioasă, plină de duioşie, muncitoare, nesofisticată, care se gândeşte serios la sfaturi utile, aşteaptă cu răbdare oaspeţi, îşi plânge dorul de copiii plecaţi departe şi de soţul plecat la cele veşnice, Timofte, pe care îl ia drept martor la singurătatea ei; o femeie care nu se vrea a fi specială, o femeie care a trăit cum a putut, ca oricare alta, dar care devine specială, pentru că alege să ne spună colţuri de amintiri." [8]. Aceste *colțuri de amintiri* sunt fragmentele prin care personajul reușește să își mențină continuitatea identitară. Supraviețuirea nu este doar fizică, ci și simbolică. Melania supraviețuiește prin faptul că își transformă experiența în discurs și memoria în poveste.

Fragmentarea narativă ca model dramaturgic

Structura dramaturgică a piesei este construită pe principiul fragmentării, însă această fragmentare nu are un caracter aleatoriu sau accidental. Ea devine principalul mecanism dramaturgic prin care Irina Nechit explorează trei direcții interdependente: memoria, înțeleasă ca reconstrucție

selectivă și traumatică a trecutului; identitatea, configurată ca un palimpsest cultural româno-sovietic-rural; și supraviețuirea, prezentată ca formă cotidiană de rezistență fizică, morală și narativă. Fragmentarea aici reprezintă expresia formală a unei lumi aflate în dezintegrare. Textul alternează permanent trecutul și prezentul, anecdota și confesiunea, umorul și mramaticul, realismul și imaginarul, observația cotidiană și reflecția existențială. Structura piesei urmează logica asociaționistă a memoriei involuntare, apropiată tehnicii *stream of consciousness*, dar ancorată în oralitatea rurală. Narațiunea avansează prin salturi temporale bruște, de la prezentul așteptării și al gesturilor cotidiene, cum sunt ascunderea toporului, pregătirea mesei, ascunderea făinii sau aruncarea ciocolatelor cu viermi, către amintiri din copilărie, adolescență, tinerețe, maturitate și bătrânețe: anii de școală traversați sub regimuri succesive, nunta, armata soțului în Primorski Krai, conflictele familiale, munca la colhoz, creșterea copiilor, moartea soțului și migrația acestora peste hotare. Fluxul memoriei este întrerupt constant de apeluri telefonice, zgomote suspecte, dureri corporale sau alte detalii ale existenței cotidiene, iar motive recurente precum cucostârcii, păsările, animalele împăiate, lemnele pentru iarnă sau monumentul funerar funcționează ca laitmotive care organizează aparentul haos al discursului. Această structură fragmentară reproduce fidel mecanismele memoriei la vârsta senectuții, unde trecutul nu este recuperat cronologic, ci prin asociații declanșate de stimuli senzoriali și afectivi, precum mirosuri, sunete, ninsoare sau obiecte păstrate în casă. În acest mod, autoarea transformă limita formală a monodramei într-un avantaj dramaturgic, spectatorul devenind martor direct al procesului de rememorare. În teoria teatrului contemporan, în special în concepția lui Hans-Thies Lehmann, dramaturgia postdramatică se caracterizează prin abandonarea linearității în favoarea fragmentului și a discontinuității. În cazul monodramei Irinei Nechit, fragmentarea devine o formă de adevăr existențial. Satul descris de Melania este el însuși fragmentat. Comunitatea este destrămată. Copiii sunt plecați. Casele sunt goale. Relațiile sociale dispar teptat, iar timpul pare suspendat între trecut și prezent. Într-o asemenea realitate, continuitatea narativă devine imposibilă. Fragmentarea depășește funcția de procedeu estetic și devine expresia autentică a unei existențe caracterizată de ruptură. Melania apare astfel ca o arhivistă involuntară a satului: păstrează obiecte vechi într-un muzeu improvizat, ține evidența morților, împăiază păsări și animale și notează versuri naive în caiete, reconstruind prin memorie un univers rural aflat în dispariție, marcat de închiderea școlii, depopulare și destrămare comunitară. Fragmentarea permite totodată suprapunerea mai multor straturi istorice: perioada românească, sovietizarea și realitatea post-independență, configurând o identitate profund hibridă, definită prin interferențe lingvistice, culturale și religioase. Personajul vorbește într-un dialect moldovenesc bogat în rusisme, îmbină creștinismul popular cu superstițiile și animismul rural și întruchipează figura femeii puternice, *voinică,* care trântește bărbați ca la *armată*, pune *sârmă* porcilor, crește singură copii, în timp ce soțul bolnav și socrul abuziv rămân figuri masculine slabe, violente sau absente.

Materialitatea memoriei

Universul scenic al monodramei este construit din obiecte care funcționează ca suporturi ale memoriei. Toporul ascuns lângă ușă, caietele în care sunt notați morții satului, hainele, fotografiile și obiectele gospodărești devin arhive-martor ale trăirilor și experiențelor, urme materiale ale unei vieți care atestă și conservă ceea ce a fost real și a existat cândva, asemenea păsărilor împăiate ale Melaniei. Casa Melaniei apare ca un spațiu muzeal al trecutului. Criticul Luciana Antofi remarcă acest fapt: „casa ei plină de amintiri împăiate”, imagine care redă felul în care obiectele conservă fragmente ale unei lumi dispărute [3]. Conceptul theoretic de *lieux de mémoire,* formulat de istoricul Pierre Nora, este relevant în acest context. În momentul în care memoria colectivă începe să dispară, obiectele și spațiile capătă funcția de depozitare simbolică a trecutului. În universul Melaniei, fiecare obiect poartă o încărcătură sentimentală și memorială. Obiectele devin substitut al comunității pierdute. Și corpul personajului funcționează ca arhivă a memoriei. Oboseala, durerile, fragilitatea fizică, gesturile repetitive, lentoarea mișcărilor, sunt expresii ale timpului acumulat în corp, iar nterpretarea Rodicăi Mandache valorifică intens această corporalitate a memoriei. Personajul vorbește despre trecut, și-l poartă literalmente în corp, în voce și în ochi, ca într-o oglindă.

Disoluția spațiului social

Dincolo de dimensiunea personală și afectivă, bine fundamentată în tradiția interpretativă inaugurată de Konstantin Stanislavski, monodrama propune o reflecție asupra transformărilor socio-politice din spațiul post-sovietic. Satul Băxani devine semn al unei lumi aflate în declin, în care migrația economică a tinerilor, depopularea, precaritatea economică, abandonul instituțional și destrămarea comunității rurale compun imaginea unui spațiu al disoluției progresive. În acest context, Melania rămâne în ultimul martor al unei realități care își pierde treptat funcțiile sociale și simbolice. Dimensiunea critică a textului nu este articulată explicit în registru ideologic, ci emerge indirect, prin acumularea detaliilor cotidiene și prin observarea minuțioasă a degradăriișidispariției. Astfel, discursul dramaturgic privilegiază o estetică a concretului, în care fragilitatea socială este revelată prin materialitatea vieții de zi cu zi. Această modalitate de construcție apropie textul Irinei Nechit de formele teatrului documentar contemporan est-european, în care experiența individuală este transformată în document artistic și social, iar vocea singulară devine purtătoare de memorie colectivă și de tensiuni socio-istorice.

Teatralitatea oralității

Oralitatea reprezintă unul dintre cele mai importante elemente stilistice ale acestui text dramatic. Discursul Melaniei este viu, ritmat, imprevizibil, cu intensitate performativă. Repetițiile, interjecțiile, adresările directe și schimbările bruște de ton creează o relație imediată cu spectatorul. Teatralitatea nu derivă din acțiune externă spectaculoasă, ci din capacitatea limbajului de a genera imagini și situații. În spectacolul *Republica Melania*, Rodica Mandache transformă oralitatea prin teatralitate, într-un instrument scenic de o expresivitate, specifică unei legende. Astfel discursul devine structură ritmică a memoriei și mecanism de construcție a prezenței scenice, articulând simultan dimensiunea emoțională și funcția de reactivare a experienței biografice în registru performativ. Criticii au remarcat autenticitatea dialectului moldovenesc și modul în care actrița combină vocea, gestul și obiectele scenice pentru a recrea un univers întreg. Luciana Antofi definește spectacolul drept „o melodramă deloc tânguitoare despre singurătate și așteptare” [3]. Această caracterizare surprinde esența abordării dramaturgice. Deși textul explorează teme traumatice, precum exilul interior, bătrânețea, abandonul, memoria dureroasă a comunismului și a tranziției, el evită cu eleganță lamentația facilă și patetismul. În locul lor, piesa păstrează un vitalism surprinzător, o forță a vieții care se manifestă prin umor. Umorul devine aici o strategie subtilă de supraviețuire, o formă de rezistență spirituală. Melania râde de sine, de soartă, de ceilalți, iar acest râs cathartic transformă suferința în energie scenic transmisibilă. Astfel, *Republica Melania* este dovada faptului că un spectacol construit aproape exclusiv pe un monolog poate atinge o densitate teatrală impresionantă, atunci când oralitatea este tratată drept substanță vie a scenei, prin ritm, memorie, corp și emoție reunite într-o prezență irepetabilă. Ceea ce face special montarea de la Teatrul Odeon este combinația dintre autenticitatea lingvistică, corporalitatea expresivă și forța cathartică a umorului. Melania nu este construită ca victimă pasivă a istoriei, ci ca personaj vitalist, capabil să transforme experiența dureroasă în spectacol. Spre deosebire de multe monodrame rurale care cad în nostalgie sau etnografism, *Sfaturile Melaniei* reușește să păstreze un echilibru între realismul social și dimensiunea universală a condiției umane. În acest sens, fragmentarea narativă devine metaforă a supraviețuirii, în care viața nu curge liniar, ci prin întreruperi, reveniri și rupturi.

Concluzii

Sfaturile Melaniei oferă un model dramaturgic remarcabil prin care fragmentarea narativă devine vehicul al adevărului psihologic și istoric. Irina Nechit nu idealizează satul moldovenesc, ci îl arată în toată fragilitatea sa, dar și cu demnitatea sa culturală profundă. Melania nu este o victimă, ci o eroină a cotidianului – un personaj care, prin simplul act de a vorbi, își afirmă identitatea și asigură supraviețuirea memoriei colective.

Supraviețuirea Melaniei se desfășoară simultan pe trei planuri interdependente. Pe cel fizic, ea se manifestă prin munca istovitoare la tiutiun, sfeclă, porci și pui, dublată de o ingeniozitate remarcabilă – de la hrănirea unui purcel cu laptele propriu până la împăierea păsărilor și animalelor.

Pe plan emoțional, supraviețuirea se bazează pe umorul autoironic, pe acceptarea lucidă a durerii („Nu plânge, că degeaba plângi”) și pe o credință populară profundă. În sfârșit, pe plan cultural, Melania își transformă întreaga existență într-o narațiune continuă, iar sfatul final – „Omul trebuie să fie vesel!” – condensează o veritabilă filozofie vitalistă.

Fragmentarea narativă a monodramei servește organic acestei supraviețuiri dramaturgice: prin salturi bruşte și asociații libere, Melania evită melancolia paralizantă, transformând trauma în anecdotă și durere în spectacol. Astfel, publicul oscilează constant între râs și lacrimi, experimentând un efect cathartic clasic, revitalizat însă prin forța autentică a oralității rurale.

În contextul actual al depopulării satelor românești și moldovenești, piesa capătă o actualitate dureroasă. Montarea cu Rodica Mandache dovedește faptul că acest text nu aparține doar unui spațiu periferic, ci dialoghează cu marile teme ale teatrului european contemporan: memoria ca rezistență, identitatea ca palimpsest și supraviețuirea ca act creator.

BIBLIOGRAPHY:

1. NECHIT, Irina. Disponibil: https://teatrul-odeon.ro/spectacol/republica-melania/ [accesat 2026-01-09]
2. (Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, 2003, p. 2 ISBN-13: 978-0-8223-3123-0)
3. ANTOFI, Luciana. 7 februarie 2020. Disponibil: https://lucianaantofi.com/2020/02/07/sfaturile-rodicai-mandache-sau-cetatean-in-republica-melania-la-odeon/ [accesat 2026-01-09]
4. RICOEUR, Paul. *Time and Narrative. Vol. 1-3*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN: 978-0-226-71332-8
5. NECHIT, Irina. *Sfaturile Melaniei. Dramaturgie. Chișinău:* Editura Prut, 2025. ISBN 978-9975-54-905-9
6. BRUNER, Jerome S. *Acts of Meaning*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990. ISBN: 9780674003613
7. HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and recovery: The aftermath of violence — from domestic abuse to political terror*. New York: BasicBooks, 1992. ISBN 9780465087303
8. IORGU, Ianuși. 23 noiembrie 2018. Disponibil: https://www.europafm.ro/republica-melania-in-seara-de-1-decembrie-la-teatrul-odeon/ [accesat 2026-01-10]

REDEFINING THE INNER SELF OF A POSTMODERN MUSICIAN

Roxana-Silvia Moraru
Assist. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: *Oscillating between the existing and the desired reality, the protagonist of the fourth narrative in Ishiguro's Nocturnes series, Steve, is the embodiment of postmodern duality in the controversial world of artists. His complexity is revealed through his dual role as narrator and character and individualized through the challenge he ultimately embraces, which is to balance and enrich his inner self. This turning point in Steve's existential journey, in which he decides to change his physical appearance for greater professional prospects, will be emphasised by using the complex sensory approach proposed by Rudolph Steiner. The nocturnal setting, as well as intense sensorial experiences, favour Steve's physical recovery and inner balance. He experiences three meaningful stages: physical transformation, unexpected friendship, and self-acceptance. As Steve redefines his perception regarding his personal and professional life, he learns how to contain the emotion in order to share it with the public and those around him.*

Keywords: *inner self, turning point, physical transformation, emotion, acceptance.*

The fourth story from the Ishigurian *Nocturnes* confirms and intensifies the nocturnal sensory potential and expands upon the perception of music and its vast applicability. What is quite special in the story of *Nocturn*e is the fact that the creative genius outlines the imperative consolidation of visual dominance to value the other sensory assets.

By supplementing the bibliographical sources with Liviu Rusu's book *Estetica Poeziei Lirice*, the exegetical discourse of this study is vivified via all-encompassing tinges and interdisciplinary perspectives of interpretation. Thus, the poetic self, emphasised and promoted in the realm of poetry, transcends into the narrative self, whose aspirations oscillate between satisfying society's beauty standards, listening to his or her inner voice, and pursuing both his or her intrinsic and acquired passions.

The Ishigurian genius designs a peculiar narrative atmosphere, similar to the lyrical atmosphere, that "contains a truth that convinces us not because it is easily proven (verifiable), but because it causes within our soul a state in which we identify ourselves with what is expressed" (our translation, Rusu, 1944: 105). In *Nocturne*, the "inner vision" (Ishiguro, 2010: 106) of the characters is set in contrast with social and universal beliefs in terms of physical appearance, professional achievements, and interpersonal relationships.

The spatial-temporal chronotope experienced by the characters constructs a favourable narrative climate that rewards the protagonists with personal empowerment by exploiting external resources. Hence, Ishiguro pays special attention to the temporal and spatial landmarks to facilitate not only the understanding of the story but also to highlight the great changes that the protagonists go through as well as their impact on the sensorial quintet, with special emphasis on the visual one.

At the outset of the story, *Nocturne* renders a very common duality. We could say that this deuce represents a recurring pattern within the Ishigurian creation, namely the opposition between the existing reality and the desirable one, or, in other words, the difference between appearance and essence. Steve, the main character, who is also the narrator of the story, is immersed in "an insight-producing atmosphere" (our translation, Rusu, 1944: 112), insights that arise from his manager and his wife, who apparently know best what works for the narrator.

The environment in which Steve lives undeniably increases his ambition. Steve is a jazz saxophonist endowed with intrinsic musical qualities who is encouraged or discouraged in turn by the people around him: manager Bradley Stevenson, his wife Helen, Chris Prendergast, the future partner of Helen, and Lindy Gardner, a famous actress who lives in Beverly Hills. Steve's biggest challenge consists of the balancing of his sensory perception, which stems from low self-esteem: "But only in my innermost dreams am I still a jazz player. In the real world […] I'm just a sobbing tenor

man, in reasonable demand for studio work, or when a band's lost their regular guy" (Ishiguro, 2010: 127). However, the narrator finds himself and experiences the pinnacle of his musical performance in the smallest room of the apartment, which was "sound-proofed with foam and egg-trays and old padded envelopes" (128). This room offers him increased audio-visual safety and comfort, far from the demands of the other characters or society: "I'm a jazz player these days only when I play in my cubicle" (127).

Additionally, the social norms of beauty and appearance, which run counter to the belief that true talent will always triumph, amplify Steve's undermining. Steve lives in an extrinsic existential syllogism because he seeks external validation while lacking inner balance. Because of Bradley, Steve puts up with harsh emotional and visual triggers: "You're dull, loser ugly. The wrong kind of ugly" (129).

As a result, the existential syllogism that Steve encountered is as follows:

I do not look good.

To experience professional and personal success, I have to become a good-looking person.

If I am a good-looking person, I will experience professional and personal success.

Thus, the narrative climate is distinguished by its "ability to embody an intense existence or lifetime" (our translation, Rusu, 1944: 108). If we paraphrase Liviu Rusu, we may conclude that the vastness of nature (not only plants and animals but also human entities) is subject to sensory greatness: "nature […] is transfigured by the ability to feel" (Ishiguro, 2010: 109).

The characters levitate between content and form, thought, emotion, and action, and, last but not least, between inner voice (intuition), coherence, and visual catalysts. Steve's decision to undergo cosmetic surgery stems from the fact that his appearance has affected not only his career but also his relationship with his wife, who eventually leaves him for "a guy she'd known since high school and who now owned a string of successful diners across Washington" (131), named Chris Prendergast.

Despite the conflicting opinions between Steve and Bradley, they both know that talent is the motivation to strengthen all the other aspects that stand in the way of their musical affirmation: "Bradley was right about one thing. I was twice as talented as most other people in town. But it seemed that didn't count for much these days" (131).

Therefore, Steve's decision to undergo facial surgery is a twofold one that encompasses the preserving of the sense of ego and the acquiring of the audience's admiration for both his talent and his neat physical appearance: "Because it has to do with image, marketability, being in magazines and on TV shows, about parties and who you ate lunch with" (131).

The characters make major decisions indirectly forced by circumstances. Helen chooses another partner, namely Prendergast. He is a cunning protagonist who offers financial compensation in exchange for his happiness, which materialises simultaneously with Steve's misery: "Prendergast was willing to pay for me to have my face fixed by the best surgeon in town […] All the hospital bills, recuperation, everything" (132).

Interestingly, the actual content of the external world (Bradley and Helen's persuasive beliefs) compels Steve to visualise how his life would be after such an intervention. In other words, he aspires to choose an existential path in which physical appearance is no longer an obstacle to achieving goals and experiencing professional and personal success.

After many changes in terms of his heart and mind, Steve takes the first big step towards a better life and places himself in the hands of the famous cosmetic surgeon "Dr. Boris, who was after all a guy in whose hands movie stars placed their entire careers" (Ishiguro, 2010: 136).

The facial reconstruction represents the most significant turning point in Steve's life (and in Lindy Gardner's too) since it delineates the climax of visual stimuli, tactile overtones, and emotional involvement. While being checked-in at a hotel in Beverly Hills, both Steve and Lindy are plunged into an atmosphere that reveals a personalised existential meaning (our translation, Rusu, 1944: 120). The hotel can be considered a purposeful chronotope, which upholds the characters and keeps their physical appearance temporarily away from prejudices and unforeseen auspices.

Consequently, the sensory perceptions of the characters undergo extensive alteration. Steve is the protagonist who describes the physical condition and the variations of the life sense, known as the feeling of comfort (Steiner, 1981: 14).

Everything changes. Among the most significant aspects, there can be noticed modified sleeping patterns and positions, physical pain, and heightened irascibility: "The first week, my face was painful and the anesthetic in my system made me nauseous. I had to sleep propped up on pillows, which meant I didn't sleep much at all" (Ishiguro, 2010: 135).

Steve is bewildered by the darkness of the room in which he lives, which deprives him of universal temporality: "because my nurse insisted on keeping the room dark all the time, I lost sense of what hour of the day it was" (135). The low brightness and cramped space of Steve's room have a significant impact on visual perception. In other words, the visual acuity switches to night mode, which means that the character has difficulty distinguishing shapes, colours, movements, or the presence of other protagonists.

As far as the emotional impact is concerned, Steve faces a prominent duality, springing from coziness to misery: "I felt exhilarated and optimistic. I felt complete confidence in Dr Boris […] I felt triumphant and couldn't believe I'd ever hesitated about the move" as opposed to "the second week, when the effect of the drugs wore off, and I felt depressed, lonely and cheap" (136). In this gloomy picture of decay, the outer light rekindles the flame of inner hope: "My nurse, Gracie, now let a little lighter into the room" (136). Moreover, Steve recovers both his sense of motion and balance, together with a major part of his personal freedom: "I was allowed to walk about the room in my dressing gown" (136). He converts his inner turmoil "through a sense of rhythm and sonority" (our translation, Rusu, 1944: 113): "So I put one CD after another into the Bang& Olufsen" (Ishiguro, 2010: 136). It is quite remarkable that the character subjects himself to a binary sonority that encompasses musical and verbal sonority (the lyrics) and whose twofoldness meets the exigencies of the postmodern era. Consequently, *Nocturne* does not only tell us about certain emotions, but it also contains them (our translation, Rusu, 1944: 117).

The meeting with Lindy Gardner, the similar reason why she and Steve had plastic surgery, and their placement in the same spatial context generate a controversial perception, full of ambiguities, ups vs. downs, prejudices vs. acceptance (friendship): "Lindy Gardner: a person with negligible talent," who achieved success via "The right love affairs, the right marriages, the right divorces" (Ishiguro, 2010: 137). Steve feels trapped between wanting to be successful and overcoming his judgmental tendencies towards others and himself: "The week before, I'd been a jazz musician. Now I was just a pathetic hustler, getting my face fixed in a bid to crawl after the Lindy Gardners of this world into vacuous celebrity" (138).

In the middle of this tense atmosphere, the character tries to find his identity by doing what he likes the most, enjoying and feeling the music through all the cells of his body: "I worked out the best way to alternate listening to CDs with spells of staring at sheet music" (138). In other words, Steve regains his quintessence by unravelling "the mystery of an unseen but lived world, which breaks away on the wings of sounds" (our translation, Rusu, 1944: 115).

Lindy's room is undoubtedly a sensorial catalyst because it encompasses not only what the eyes can see but also what the soul can feel: an unexpected but beneficial connection of Steve with the environment and with Lindy as well: "matching white sofas, […] a low coffee table made of smoked glass […] Its surface was covered with shiny magazines and a fruit basket still in cellophane" (Ishiguro, 2010: 140). In this hotel, the characters experience an alteration of their ego-sense and reshape their perception of comfort (sense of life).

Steve finds comfort in various activities that imply the versatility of sensorial perceptions and highlight the endless potential of the arts, whether he chooses to listen to music, read, or watch movies. The narrative discourse illustrates a more optimistic emotional and sensory perception, which reveals the full healing process experienced by the main character: "Back in my own room, I took a Coke from the mini-bar, sat down at the writing desk and looked out my window. There was a big pink sunset now […]" (144)

Steve, the narrator, witnesses a layered duality, oscillating between "the fleeting changes of the soul" and "the process of revelation itself" (our translation, Rusu, 1944: 120). Three significant stages can be distinguished in terms of duality, and all of them are closely related to Steve's musical career. The first one stems from his relationship with Bradley, who anticipates the crystallization of success through the surgical intervention to which Steve is subjected. In Bradley's case, sensorial activity is dominated by perseverance and ambition. Despite Steve's doubts, Bradley is the one who encourages and believes in greater prospects, which involve, of course, Lindy Gardner and her acquaintances as the ex-wife of Tony Gardner: "Get her on your team, get your new face, doors will open. It'll be big league, five seconds flat" (Ishiguro, 2010: 147). Steve is engulfed by the expression of his inner voice. He wants the sonority of the soul to be abundantly expressed in his musical creations. Steve's attitude and beliefs show us that "whenever the outside intervenes, it is overshadowed by the deeper inner light" (our translation, Rusu, 1944: 111). For Steve, sounds, their meaning, and the atmosphere they create, dominate the patterns of bodily beauty: "It won't be big-league anything, Bradley, because I'm not going over there again, and I don't want any doors opening for me other than the ones that open because of my music" (Ishiguro, 2010: 147).

The second stage of duality is the one that emerges from Steve's relationship with Lindy Gardner. Despite the negative opinion about Lindy's professional path, "the right love affairs, the right marriages, the right divorces" (137), Steve shares with her more than he would have imagined. They share musical preferences (musical and verbal vibrations), enclosed spaces, similar visual aspects (bandaged faces), a playful spirit (chess games), and especially the desire to be successful. In other words, they convey all their adventures and sensorial perceptions into emotions.

The two protagonists meet at a turning point in their lives, and improving the visual aspect is crucial for the next stage of their existential journey. Both characters become aware of their emotions. Steve comforts himself by listening to tracks to forget the temporary side effects of his surgery: "I told her the toughest part for me was not being able to play my sax" (140). Despite her divorce and her age, Lindy enjoys Steve's company and becomes his closest friend spending a major part of her time with him. She considers Steve a good friend, with whom she can share secrets: "You know what I do to stop myself going crazy in this place […] What I do is go out for midnight. Just inside this building, but it's so vast you can walk forever. And in the dead of the night, it's amazing" (150), and whom she wants to help achieve professional success.

Lindy's most significant enlightenment is related to freedom (the sense of motion) and professional envy (the sense of ego). Exploring the surroundings grants her a feeling of peace contrasted with that of the temporary spatial and physical imprisonment (the hotel and the bandages): "All day you're this prisoner, then it's like you're completely free, it's truly wonderful. I'm gonna take you with me some night sweetie. I'll show you great things" (150).

The fact that Steve shares with Lindy his special track, namely *The Nearness of You,* generates confusion but also a "means of settling and expressing visions" (our translation, Rusu, 1944: 122). Although for the first time she is overwhelmed by the "tension and vibration" of the song, listening to it makes Lindy express a well-deserved appreciation to Steve: "It's sublime. You're a wonderful, wonderful musician. You're a genius" (Ishiguro, 2010: 158). Lindy's behaviour confirms that sometimes the artistry of others can generate internal controversies: "I run into a person who's, you know, who's really talented, someone who's just been blessed that way by God, and I can't help it, my first instinct is to do what I did with you […] I guess it's jealousy" (158- 159).

Steve and Lindy can be characterised by "bringing to conscious view a meaning worked out in the chaotic unknown of the unconscious" (our translation, Rusu, 1944: 36). "Experiencing the original background" (36) of the characters, which is predominantly a sensorial one, can be illustrated by the complex sensory approach proposed by Rudolf Steiner in his article *Man's Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration and Intuition* (1981: 12).

The recognition of the other musician's efforts plays a significant role in the third duality stage that the narrator experiences. However, this acknowledgement is subjective and contradictory, personalised, or even denominated in this case: "And as far as I am concerned, it's good to see any sax player recognition" (Ishiguro, 2010: 148), contrasting with another statement: "Jake Marvell.

Boy, is this a screwed-up world or what?" (149). As it appears, Steve shares the same sensorial perception as Lindy, dominated by a sense of ego and jealousy: "This same guy, Jake Marvell, he's getting a big music award tomorrow, right here in this hotel. Jazz Musician of the Year. It's crazy, you know? So many talented sax players out there, and they decide to give it to Jake" (152).

Lindy's theft of the trophy is a bold attempt to recognise the innate talent and educated skills that reside in Steve, the jazz musician: "You thoroughly deserve this. So it's yours. Jazz Musician of the Year. Maybe of all time. Congratulations […] There was injustice about to be committed but now justice has prevailed […] You know you're the one who deserves this award" (159-161). Although he feels entitled to receive the award, Steve is eager to restore a sense of balance: "I'm not turning it down, Lindy. The sentiment, the honour, all of that, I accept it all, I'm really happy about it. But this, the actual trophy. We're going to have to take it back. We'll have to put it back exactly where you found it" (161).

Their nocturnal escape encompassed an exhaustive sensorial activity by engaging the sense of motion (their late-night walk), the sense of vision (exploring the darkness), the sense of hearing (sneaking around the rooms), and the sense of taste (eating turkey legs). The theft and return of the trophy, together with their fights and disagreements, allowed them to regain their identity. The trespassing of the new presidential suite and breaking the rules were important facts that intensified their bodily (sensorial) experience.

The characters' extensive and intense sensory perceptions in *Nocturne* double the meaning of the work's original meaning, which "breaks down into a series of spatial and temporal elements" (our translation, Rusu, 1944: 39). What changes at the end of the story? The visual aspect is the one that helps Steve look at things with greater lightness. Even if his stubbornness prevails when it comes to his relationship with Bradley: "It won't work. It was never going to work. I should never have listened to Bradley" (Ishiguro, 2010: 181), his scepticism is gradually dispersed during his stay in the hotel. The mutual adventures with Lindy create for Steve a favourable environment for "an internalization of everything that comes from the outside, an assimilation of the trans-subjective world" (our translation, Rusu, 1944: 39), or, in other words, of a new appealing visual appearance.

The sense of warmth (Steiner, 1981: 12-13) is significantly altered due to the switch from antipathy to sympathy: "We laughed till we were collapsing into each other" (Ishiguro, 2010: 180). Also, the sense of thinking is subjected to a piecemeal but conclusive metamorphosis. Lindy's encouragement is delivered at the time: "You're gonna look great, just great. And your career. From here it's gonna rocket" […] It'll make such a difference, believe me. You'll be in magazines; you'll be on TV" (181).

In other words, Steve's subconscious is reshaped as the mind begins to believe, assimilate, and manifest what it is told due to Lindy's determination, which is supported by tangible evidence of medical professionalism and the unexpectedly beneficial camaraderie between her and Steve: "Listen. Boris is the best. He'll have fixed it for the both of us. You just see. […] I guess you're right. Like you say, Boris is the best. And we *were* a good team down there. /We were a *great* team down there" (183).

Along with the improvement of the visual aspect, Steve acquires a different perception of the world, which implicitly creates a different reality for him. He accepts his human condition with confidence and hope: "As for me, it's six more days till my own unveiling, and a lot longer still before I'm allowed to blow a horn. But I'm used to this life now, and I pass the hours quite contentedly" (184).

Although confused about his love life (his relationship with Helen): "I said: *I love you*, in that fast, routine way you say it at the end of a call with a spouse. There was a silence of a few seconds, then she said it back […] God knows what that meant" (184-185), the narrator experiences patience and self-sufficiency: "There's nothing to do now […] but wait for these bandages to come off […] Maybe Lindy's right. Maybe, like she says, I need some perspective, and life really is much bigger than loving a person" (Ishiguro, 2010: 185).

To conclude, the character embraces life from a different sensory perspective, finally dominated by the synergy between innate talent and charming physical appearance: “Maybe this really is a turning point for me, and the big league’s waiting. Maybe she’s right” (185).

BIBLIOGRAPHY:

1. Barthes, Roland. *Image-Music-Text,* trans. Stephen Heath. New York: Hill& Wang, 1977.Print.
2. Ishiguro, Kazuo. *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall.* London: Faber and Faber Limited Press, 2010. Print.
3. Rusu, Liviu. *Estetica Poeziei Lirice.* Ediția a III-a. Editura Casa Pentru Literatură, 1969. Print.
4. Steiner, Rudolph. *Man’s Twelve Senses in Their Relation to Imagination, Inspiration, and Intuition*. United Kingdom, Anthroposophical Review, Vol. 3, #2, 1981.
5. Tuan, Yi- Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Print.

OUTSIDE THE TEXT

Carmen Mihaela Potlog
PhD, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: *Metaphysical modernism faithful to the poetic tradition codified a generic model for a work of art, a system of interrelationships between impersonality, intellectuality, formality, perfect self-sufficiency which involves formalist grace, irony, mythicalallusion, paradox, impersonality and even moral judgment, fragmentation, ellipsis or discontinuity. Arranging the self at the center of the poem through juxtaposition, free associations, a variety of voices, rational ego, the contemporaneity of all time, the author's sensibility. The text seems to be imagined as points of intersection between various field composition.*

Keywords: *intertextuality, textuality, literary, requires, directions*

Modern critics tend to address themselves to "texts". That has come frequently very different and unique problems for the reader, depending on which side of literary activity you choose to stand. The textualization of literature is a relatively recent phenomenon, a "works of literature"[1].

If a book can demand of us activity as Adrienne Rich wrote, that will enlarge our sense of presence in the world. The language of a book creates our sense of the connections among us in the bonds of history and also helps us to fallow new trajectories of our own. A dualistic vision predicates its spirit. If looking back at the impressive literary achievement of women's literature then it is equally correct to admit that in the voice of women's identity and writings can be identify the feminism as a political and cultural movement. Infusing into her poetry a radical feminism iconoclasm is both dangerous and misleading. "It is dangerous, because the false impression of an ideology-substitute that such an approach may create, can obliterate the beauty and uniqueness of the poetry and alienate the reader suspicious of propaganda. It is misleading, because it belittles the tremendous impact of feminist writing on postmodernism and blurs the ties between the postmodern feminist discourse and a tensional visionary-pragmatic tradition which marks the emancipation of American literature."[2]

A woman-centered discourse involving the retrieval, interpretation and construction of a transforming interpretation of the female tradition into a power of a language construct.

The "dominant mode"[3] of poetry from the characteristic poem marks a reticent, plain-speaking and self-reflective speaker within a narratively presented scene evoking a sense of loss: evocative metaphor, mystery about the human condition, various ethnic groups, new formalism, metaphysical modernism, subtle and carefully irony, stressing the social and ideological dimension of the language construct, deconstruction of the hegemonic power between writer and reader, authoritarian writer, so-called language poetry.

„Taking the suface of things as a kind of springboard from which the poet can dive into the self, they attempted to regain in American poetry that swift movement all over the psyche, from conscious to unconscious, from a pine table tom ad inward desires, that the ancient poets had, or that Lorca and others gained back for poetry in Spanish."[4]

Poetry seems to be above all a concentration of the power of language, a choice of vocabulary, pragmatic echoes or underlying art as experience, a translator of reality into imagination, a challenge of alternatives. The almost classical dualism of poetry discourse reveals a multicultural transforming power.

Characteristically, a more accurate description tends to be confesional, for instance poetry cultivates a more personal experience judjed in their pure and simple capacity. This type of emotion

[1] Jofn Sutherland, 2010, *50 literature ideas you really need to know,* Quercus Publishing Plc, London, p.128.
[2] Rodica Mihaila, *Turning the Wheel. The Constrction of Power relations in Contemporary American Women's Poetry*, Editura Universitatii Bucuresti, 1995, p.167.
[3] Jonathan Holden, *The Faith of American Poetry*, The University of Georgia Press, 1991, p. 273.
[4] Robert Bly, *Looking for Dragon Smoke,* Steven Berg & Robert Mezey,1969, p. 161.

enriched a higher degree of emphasis smaller individual worlds and individual voices. The postmodernist style or styles were approaching slowly but indubitably a mannerist phase. It became obvious that a more less excessive freedom or even their revolt against the new orthodoxies had launched a romantic campaign for self-expression, experience, open forms, replacing the critical modernism with a more permissive postmodernism.

„The breaking down of conventions has become itself a convention: the ideal of the postmodern revolution have turned into norms taught by postmodernist poets in colleges and universities. The resemblence with the terminal New Critical phase of modernism is all but striking. With the important specification that this time, in the on-going dialectical succession of classic and romantic modes, it is romantic that is being defeated by the ambition of the self to encompass, understand, describe and then make meaningful the bewildering reality of the post-industrial world."[5] The salvation comes from purifying the heritage, the fluidity of the self and of reality by revitalizing traditional in forms or specialized art shapes (the refuge in the solipsistic poetry).

The creative-writing, broader terms explain the stylistic democratization and also give an impetus to poetry as never before (specific cultural or historical frame, narrative, lyric of meditative, conventional tone, open forms, free verse, aesthetic orientation). The realist mode tends to be the dominant written poem in which the poet „places a reticent, plain-speaking and self-reflective speakerwithin a narratively presented scene evoking a sense of loss. Then the poet tries to resolve the loss in a moment of emotional poignance or wry acceptance that renders the entire lyric event an evocative methafor for some general sense of mystery about the human condition".[6] The language poetry create a rhetoric reminiscent of the modernist dimention, obstructed in the abstract language. Their deconstructive theories is more than an extension of content or practice. The promised democratization of the relation between the reader and the writer ends up in a fully aware of the enlarged content, the formal committed subject dictated by thier particular rhetoric. All these revolutionary premises conect poet and poem and reader in a re-writing, re-constructing, new literary tradition.

The other face of what seemed to be a desperately message it speaks about the constant fear of failure, justified up to a point, but culturally amplified, remodeling or refashioning of the self, the last achieved goal (identity and naming).

Agreeing that poetry emerges from the impact between the object and the poetic imagination which internalized personal experience, usually involving pain or frustration, the pervasive presence of the consciousness of self introduce us into the astonishing poetic powers.

Understanding the victimization, the anger and the power structures, the women's empowerment and their courageous attempt to challenge the poem is also subversive, reverberate. The power of poetic language distinguishes the will to change the reminiscent preference for whitmanesque technique to lyrical meditation, a kind of ars poetica, a dialogue between the author herself/ himself and the imaginary reader. All this emphases the artifact dimention of art. The reader is asked to assume the a non-confessional role of witness. The author becomes a poet of ideas who can rely on the mere power of confession. The essential relation between language and poetic truth reconstructs the relation between poet and reader as two parts of the same consciousness[7].

Echoing the generic underground drama(tic) messages involves the precise declaration of past identity which rewrites submissiveness into confidence, awarness into on-going process of becoming. An important technique of the self in understanding the dual relation writer- reader can be read as doubted pairing. The question remains whether the poetic powers could nourishing fears, could construct or re-evaluate the symbolic discourse. Apparently the same hypostases of power emphasizes the reader's complicity. Significantly, the universal duality restores the doubleness poetic itinerary translations. Form as a condition of art is „never more than a revelation of content"[8], a paradigm of the perception, an emotional response of ars poetica.

---

[5] Rodica Mihaila, *op.cit.*, p. 41.

[6] Charles Altieri, *Sense and Sensibility in Contemporary American Poetry*, New York, Cambridge University Press, 1984, p. 10 in Rodica Mihaila, *Turning the Wheel*, p. 44.

[7] Rodica Mihaila, *op.cit.*, p 194.

[8] Denise Levertov, *The Double Image*, The Cresser Press, London, 1946, p.73.

The new poetic language superimposed on its complexity create to the text an extraordinary dynamism, flexibility and capacity of change and facilitates cultural perception and consciousness. Thinking of poetry in terms of the truths of experience „art as an ongoing process in which meaning is equally created in the *delicious agony* of distilling experience as well as in the extraordinary variety of the act of reading."[9].

Among the strategies and the new interest in cultural and poetic models offered by the South, Amerindian myths and legends the poet can discover and make meaningful or credible an otherwise meaningless reality. The translation from a such a diversity of cultural areas sets an early process of internalization in the text, in the so-called *concrete* poetry which emphasizes parallels in minimal art, a straight descendent from futurist or dadaist, patterns of words in order to achieve a nonverbal communication, "a visual equivalent of poetic experience, the poem-object"[10]. It is known that readers create meaning, society shapes meaning, but meaning is unstable. Words never have one fixed meaning because language constantly refers to other words and ideas, a modern retelling compete them creatively.

As the texts unfold, the readers' territory expands beyond the limits and transforms it into a symbol, a fighter of an idea of exploring simultaneosly the conotations or subversions of different meanings.

The rooted poetic voice of consciousness can be judged in the lights of struggle to create a modernist creed which denounces injustice, heroic endurance. Despite the particularly emulation the readers can identify as a microcosm shaped both individually and collectively. Articulating a communal vision the poetry of the language pointing toward an inside experience. The modernist allegiances has determined several critics to consider „the mood of the land was integration"[11].

This kind of voice is open, intimate, particular, involved, committed, an extension of the self, faithful to this structure, which functions are part of cultural and historical subtext, a poetic growth. However, the poetic reconstruction of the different voices, portraits, stories or perspectives grows in intensity and authority, targeting the subversive intention, more and more visible and disruptive mechanism. The so called ethnic heritage suggestively expressed the „profound handshakes"[12] in various instances of relations, degrees or connections built in the subtext functioning as poetic discourse.

A challenging area of literary and cultural investigation set about the „revisionary work of deconstructing and re-constructing the literary tradition, revising mythologies, rewriting histories, forging a language. They do no longer look only into their doubleness, but out at the world they wish to transform. They have the will to change"[13]. The multiplicity of voices characterizes the poetry and bridges the gap between victimization or oppression and struggle, resistance. This trajectory points the identity, the empowerment and knowledge, a storytelling adjusted to the rhetorical and formal strategies, juxtaposition of various types of discourses, often contradictory (with some unmistakable marks).

The interpretation of literature cannot be limited solely to the words contained within a text. Meaning is often shaped by elements that exist outside the text itself including context, cultural influences, authorial background and the perspective of the reader. Understanding the historical context enables readers to deepening critical interpretation. Equally significant is the role of the reader. According to reader-response theory meaning is not fixed within the text but is actively constructed through the interaction between text and reader. Individual interpretation is influenced by personal experience, cultural background and intellectual perspective. Consequently, the same literary work may generate multiple valid interpretations across different audience and historical periods. Furthermore, contemporary literary criticism emphasized intertextuality. The study of what lies outside the text is essential for a comprehensive understanding of literature. All the intertextual relationships shape the meaning of a work.

---

[9] Sylvia Plath, *The Wound and the Cure of Words*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990, p. 197.
[10] Rodica Mihaila, *op.cit.*, p.36
[11] Adrienne Rich, *The Dream of a Common Language: Poems*, Norton, NewYork, 1978, p.13
[12] Alicia Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986, p.235
[13] Adrienne Rich, *op.cit.*, p. 19

Reconsidering the analysis of the modern subject through the techniques of domination or the techniques of the self emphasis to subjectivization, self-actualization, ability. The construction of poetic meaning as a strategy of empowerment has provided the main criterion for essentializing the bounderies of a world of binary opposition, the centrality of doubleness.

The centrality of the metamorphoses of language in poetry marks various stages in the awakening of the strongest indictment of the epigrammatic line reminiscent of their plea for forgiveness, guilt, suggesting self-sacrifice and victimization, pain or suffering that reinforce the drama and also the double nature of power, destructive and productive.

The particularly dimension of their writing refers to poetry in terms of the dichotomy (subject matter / structure), awarness of doubleness, a binary world, at least an inconsistency engenders the mist between the rational mind and the so-called laugh of joy. The power of poetic language, the new reality form through the words demonstrate the intricate patterning of language apart from its social evaluation and the specific link between linguitic form and social meaning. A popular perception of the different linguistic variables usually involves a constellation of characteristics rather than a single dimension which implicates the multidimensional sides. The real challenge is to reduce these abstract notions to objective. The traditional approach should combine both objective and subjective measurements of many types of values that may set apart linguistic variation. The fact that there is fluctuation between forms such as *-ing* and *-in'* does not mean that the fluctuation is random or haphazard. Although we cannot predict which variant might be used in a given instance, there are factors that can increase or decrease the likelihood that certain variants will occur. Particular kinds of linguistic contexts, such as the kinds of surrounding forms or the type of construction in which the form occurs may also influence the relative frequency with which these forms occur. The differentiation of language on the basis of relative social status constitutes one of the most marked dimensions of variation in American English. Thus, the assessment of the precise role of social status per se in the establishment of social varieties of English can often be a significant descriptive challenge. The idea of transforming power explores the possibilities of either creating or retrieving and then relating to a main tradition. Above all, there is the constant preoccupation of constructing a universal language, of writing experience, by purging words of their old meanings and infusing into the language the conotations of experience – in a word.

„Thinking of poetry in terms of the truths of experience, Brooks views her art as an ongoing process in which meaning is equally created in the *delicious agony* of distilling experience as well as in the extraordinary variety of the act of reading."[14] The poetic reconstruction of individual voices, portraits and stories is aimed at identifying the subversive intention of the text as a work which can targeting the whole mechanism of creation. All these multitude of voices generate symbols, references, echoes or connections that are not only inside the written work itself, but in the wider cultural, historical, visual or social world around it (connections between the author's own life and text, similar themes appearing across the author's other work, how the text responds to or subverts genre conventions, meaning is never isolated or original, texts beeing mosaics of quotations influenced by structuralism or semiotics).

Faithfulness to poetic tradition within metaphysical modernism is also evident in the preservation of poetic seriousness and formal consciousness. Even when abandoning strict classical forms, modernist poets continued to value symbolism, rhythm and intertextual dialogue with earlier literature. Rather than rejecting tradition entirely they transformed it into a dynamic source of artistic renewal. Furthermore, metaphysical modernism reflects a conciliation between intellectual rigor and emotional intensity (the poetry does not merely describe subjective feelings, it seeks to analyze existence itself through philosophical meditation and symbolic language while embracing innovation). By preserving metaphysical inquiry, symbolic density and intellectual sophistication, modernists established a dialogue between past and present.

[14] *The Poet as Warrior: The Consciousness of Race in the Poetry of Gwendolyn Brooks*, in *Turning the Wheel*, Editura Universitatii Bucuresti, 1995, p.197

Debunking of the myths of intertextuality, the re-writing from the view poit of „raw art”[15] the artist engaged the new ars poetica, the new prophecy of consciousness and „trudge-toward-progress”[16]. Poetry has become more dedicated to constructing a heroic mythology of a preacher for the community. The modernist boundaries was marked by a rediscovery of tradition which placed the poet or author in the center of the universe, enriched the Emersonian triadic definition of the poet as seer, namer and prophet with the qualification of „doer”[17].

BIBLIOGRAPHY:

1. Adrienne Rich, 1978, *The Dream of a Common Language: Poems*, Norton, NewYork
2. Alicia Ostriker, 1986, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston
3. John Baugh, 1999, *Linguistic Perceptions in Black and White: Racial Identification Based on Speech* in Baugh's *Out of the Mouths of Slaves: African American Language and Educational Malpractice*, Austin, University of Texas Press Robbins Burling, *Black English, Man's Many Voices. Language in Its Cultural Context*, New York, Holt, Rimhart & Winston, Inc
4. Lisa Green, 2002, *African American English: a Linguistic Introduction*, chapter 5, Cambridge University Press, Cambridge
5. Gwendolyn Brooks, 1992, *Children Coming Home*, The David Company, Chicago
6. Gwendolyn Brooks, 1968, *In the Mecca*, Harper & Row, New York
7. Gwendolyn Brooks, 1972, *Report from Part One*, Broadside Press, Detroit
8. Joan Huston Hall, 1993, *The Dictionary of American Regional English*, Publication of the American Dialect Society, chapter 6
9. Rodica Mihăilă, 1995, *Turning the Wheel. The Construction of Power Relations in Contemporary American Women's Poetry*, București, Editura Universității București
10. John Sutherland, 2010, *50 literature ideas you really need to know*, Quercus Publishing Plc, London
11. Walt Wolfram, 1998, *American English: Dialects and Variation*, Malden, MA: Basil Blackwell

[15] Gwendolyn Brooks, *In the Mecca*, Harper & Row, New York, 1968, p.42.
[16] Gwendolyn Brooks, *Report from Part One*, Broadside Press, Detroit, 1972, p.86.
[17] Idem, *Children Coming Home*, The David Company, Chicago, 1992, p.16.

AMBIGUITY AND MIRRORING IN AN ECOCRITICAL ANALYSIS OF T. S. ELIOT'S "THE WASTE LAND"

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: *This article is an ecocritical study of T. S. Eliot's* "The Waste Land". *The concepts which the poet presents through objective correlatives belong mainly to history and mankind's relationship with nature being death, history, civilisation and progress/regress.*

T. S. Eliot is a fan of antithesis and paradox, often using oxymoron.

He structures this long poem cinematically, as a chain of tableaux, which are apparently isolated, but connected by mirroring or contrast and by the iterative presence of certain characters in different scenes.

He draws inspiration from Ovid's "Metamorphoses"*, Dante Alighieri's* "Inferno" *and* "Purgatorio"*, from the Biblical texts, from Buddhist texts like the* "Upanishad"*, from Charles Baudelaire, from texts about Elizabeth I, from William Shakespeare's plays.*

This study applies ecocritical concepts to the interpretation of the cyclicity of history and nature in the poem, emphasizing the origin of death in life and of life in death in human history and in nature's history. Thus it insists on the presence of the hyperobject death-decomposition-rebirth in nature and civilisation alike, applying Timothy Morton's concept presented in "*Hyperobjects*".

It applies Serenella Iovino and Serpil Oppermann's'transcorporeality' to the relationship between humans and nature.

It regards religion through the ecocritical lens of 'the-more-than-human'.

It uses Greg Garrard "*Ecocriticism*" *trope of 'Apocalypse' and concept of 'Pollution' in interpreting passages of* "The Waste Land".

Keywords: *cinematic tableaux, transcorporeality, death, Apocalypse, history*

T. S. Eliot's "The Waste Land" is a vast poem full of ecocritical concepts which has already been analysed through the green lens, therefore, what the current study intends to do is merely look upon it from a new ecocritical angle.

The very title can be read as the topic of an ecocritical pun: it means either "the desert land" or "the rubbish land," both meanings sending to ecocritical concepts: the former to civilisation's worthlessness vs. nature and the latter to nature's pollution.

The motto with which this celebrated poem starts is a quote from Petronius's "*Satiricon",* as a question addressed to the Sibyl of Cumae, namely, "Sibyl, what do you want?" which she answers, "I want to die." (Eliot 351). Therefore, one of the major themes of this poem is death and all its implications.

Part I of the poem is called "The Burial of the Dead." It starts with an oxymoronic statement:

"April is the cruellest month" (351)

In what respect can April be the cruellest month, since it brings the rebirth of nature, since it is the month of Easter, i.e. of the resurrection? Actually, April, bringing new life, is the cruel reminder that everything that is born is condemned to die.

The former winter was a cover of forgetfulness, protective to feeble surviving. Quasi-death was easier to bear than the new life of April.

"Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers." (352)

Now, new life starting from death and decomposition is a non-understandable shocking notion, suggesting a cyclicity we are not accustomed with, "Summer surprised us" (Eliot 352) If we bury a corpse, new life starts from it, bearing the stigma of eventual death and resurrection, in a mysterious cyclicity.

Winter meant for us death, up in the mountain's snow.

"...And down we went.
In the mountains, there you feel free." (352)
So, we sledged from deathly snow to lively lands: "I ... go south in winter" (352)

Death is symbolised by the snow in the mountains; sledging down to warmer sites stands for passing from death into life. This is the meaning of "going south in winter."

This mysterious process triggers fear in the human soul: death and rebirth as a repetitive process is as dreadful as death alone.

"Son of man, ...
I will show you fear in a handful of dust." (352)

This "fear" is a human reaction of humans faced to death in the "Apocalypse" trope of Greg Garrard's *Ecocriticism.*

"You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl" (352)
"What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish?" (352)

Hyacinths are flowers starting to life from the soil produced out of a dead body; they belong both to death and to life, thus standing for "neither living nor dead":

"...I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence." (352)

"The Waste Land" is made up of a chain of small tableaux in a cinematic necklace of symbolic little clips, some mirroring one another, others contrasting one another. This cinematic technique leads the reader to perceive them as exciting or even shocking objective correlatives of the poet's concepts.

After the sleighing tableau and the hyacinth girl one, there follows the clairvoyant' s scene. Like an ancient Sybil, Madame Sosostris foresees the fate of all the characters in the poem.

"Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards." (352)

The foreseer draws a list of these characters, involving the card of her current client.

"...Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,

Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water." (353)

Madame Sosostris's co-locutor is represented by the "drowned Phoenician Sailor" and is therefore, warned to beware "death by water." The characters in the Tarot pack of cards are connected. Belladonna stands for the Fortune ("the lady of situations"). "The man with three staves" seems to be the King Fisher. The seer can find the "Wheel," standing for either the changing fortune or of the execution, but she cannot find the card of "the Hanged Man." Thus, the young Phoenician sailor's execution will not be on land, but at sea, and he must "fear death by water." The blank card which Sosostris is forbidden to see is Biblical forbidden knowledge. The future teller is not awarded total freedom of foretelling. Certain future truths remain close mysteries to her. Madame Sosostris will reappear in the poem as her sexless prophet double Tiresias.

The next tableau is that of London seen as an "Unreal City", a city of all the dead of the history, where former comrades of arms of the narrator mix up with ancient heroes or victims of antiquity wars ("the ships at Mylae"). These ghosts wandering through a London of spirits talk about the sprouts that resulted from the body that was planted in the garden to give new life, reiterating the role of death as begetter of new lives, a hyperobject dominating nature and history alike.

"That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with its nails he'll dig it up again!" (353)

The normal cyclicity life-death-life might be disturbed, hindered and stopped by various happenings, such as frost, or up-digging that a silly dog could do out of friendship to man. Nature has to be fortunate enough to be left to follow its normal course. The final greeting of this passage is from Baudelaire and speaks about the resemblance of all humans from all historical ages:

"You! Hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!" (353)

The second part of the poem, "A Game of Chess," is about art as an effort to replace youth's beauty in a love affair. The scenery is full of elaborate embellishments of furniture and cosmetics: the chair is "a burnished throne" of marble with two Cupid statues among some vines:

"From which a golden Cupid peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)" (353)

The room is full of

"the glitter of her jewels ….
From satin cases poured in rich profusion" (353)

Jewels are accompanied by "synthetic" perfumes:

"In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange, synthetic perfumes,
Unguent, powdered or liquid – troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened by the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern of the coffered ceiling." (353)

Everything in the room is exquisitely artificial: the throne-chair, the coffered ceiling, the Cupid statues, the large variety and quantity of cosmetics numbing and confusing the senses, the candle light. All these details show old age's efforts to replace youth's natural charm with complicated artistry. The result is that the young partner feels to be a prisoner in this exaggeratedly artful decorum and is silent and eager to escape from this gold cage, like the Philomel (the nightingale whose legend is mentioned in the text):

"Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon a sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with the inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
"Jug Jug" to dirty ears." (353)

In the transcorporeality of the legend, a singing girl was transformed into a little bird in order to be saved from the rape by a barbarous king. To the reader, the young man, prisoner to the elderly artistic lady, is similar to Philomel. He is reproached by the nagging lady that he does not think, does not know, does not see, does not remember, has nothing in his head. He actually remembers that the young drowned sailor's eyes were pearls. This motif of eyes turned into pearls is reiterated throughout the poem. Unrequited love of the lady turns into hysteric insults addressed to the young unresponsive guest.

The second half of Part II is about a would-be friend, who warns Lil, a demobilised soldier's wife waiting for her husband to return, about her necessary denture, whose price she must justify to her husband who has sent her money to fix it. Their childless love has resulted in five abortions, which have modified her for the worse. She has denied life giving, so, what did she get married for? The friend threatens Lil to steal her husband unless she takes good care of her beauty. Somehow, this vulgar lessoning about love is the pauper mirroring of the artistic richness without any effect of the love drama in the first half of Part II. The discourse is equally hysterical, and poor Lil and the rich lady are equally charmless in the eyes of their respective partners. Part II ends jocularly in a sort of quote from a popular song of the age:

"Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight.
Ta ta. Goonight. Goonight.
Good night, ladies. Good night, sweet ladies. Good night,
good night." (353)

The ladies are far from sweet, far from being lady-like, far from being lovable or loved.

Part III, "The Fire Sermon," starts with desolate images of late autumn and pollution of the Thames after the summer's parties. The river once full of garbage after "the nymphs"' parties with their boyfriends is now a scenery of agonising nature waiting for winter's death:

"The river's tent is broken: The last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed." (353)

The nymphs stand for ancient beauty. They are departed. But what remained from their bacchanalia was only filthy, vulgar pollution, and now late autumn announces death. Their modern partners, "sons of directors," have departed, too, and "have left no addresses," meaning that they put

an end to their passing affairs. “By the waters of Leman I sat down and wept…” The summer’s love stories left behind regrets and solitude, and the announcement of death:

“But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.” (534)

What follows is the image of a rat by the river. The rat is a symbol of death. It feeds on corpses and garbage. The generations of kings victims to death are mentioned only to emphasise the idea that each one resulted in death (food to rats) and they have all been connected, related, resulting in wreck.

“On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother’s wreck
And on the king my father’s death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat’s foot only, year to year” (353)

Nature’s sounds (birds’ songs) are the only voices that accompany this humble silent return to nature of the great kings.

“Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc’d
Tereu.” (354)

What is the modern pattern of love (or better-said sex) making? “Mr Eugenides, the Smyrna merchant,” vulgar and careless (“unshaven, with a pocketful of currants”) asks a young girl to a luncheon, “followed by a weekend at the Metropole.” (356)

Tiresias, the blind prophet, once “foretold” and “foresuffered all” this decay of moral values and feelings, this drama of young people deprived of love and ethics. What follows is the narrative of a young clerk’s evening in her disorderly room, the visit of a “carbuncular” young man, with whom she has hurried sex, without at least simulated passion from the hostess, and the swift leaving of the partner on dark stairs, while she, “glad (that) it’s over,” “puts a record on the gramophone” (357). Sex-making without love is sterile and unnatural.

What does modernity bring to the river’s life? Only industrial pollution:

“The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide” (358)

In contrast, the merry times of the Elizabethan age, with

“Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers
Weialala leia

Wallala leialala" (358)

Although the weialala-ing chorus is the same, the love story of the Renaissance is pure, majestic, glorious, while the modern Thames brings to the reader's eyes only industrial and moral pollution. Is history progress or regress? Tiresias, the blind, sexless, aged, tragic prophet, foretold the disasters of England, and going backwards into history, Carthage's fall. Judging history, he could connect nothing with nothing. As a matter of fact, Tiresias is the most important character in the poem, uniting all the male characters and all the female characters in his sexless person.

"I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands.
My people humble people who expect
Nothing" (358)

He saw history as a chain of disasters culminating with his Carthage burning. He prays the Lord to "pluck him out" of history:

"To Carthage then I came
Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning" (358)

Part IV, "Death by Water" is an epitaph to "Phlebas the Phoenician, a fortnight dead," a drowned sailor announced by the Tarot cards and the mentioning of his eyes having become pearls. His death has been long enough for him to forget

"the cry of gulls, and the deep sea swell,
And the profit and the loss" (359)

When drowning, he was transcorporeally integrated by nature, which took him into a "whirlpool," where he "passed the stages of his age and youth." Now he is nothing else than a part of nature. The poet asks the sailors of whatever religion to think of the young Phlebas, who was "handsome and tall" like any of them.

"Gentile or Jew
Oh you who turn the wheel and look to windward
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you." (359)

Part V, "What the Thunder Said," is a vision of the Apocalypse. It begins with a terrible drought, accompanied by a "frosty silence,"

"After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places….
Prison and palace and reverberation
Of thunder of spring over distant mountains" (359)

What follows is universal dying.

"He who was living is now dead.
We who were living are now dying
With a little patience." (359)

Mountains are rock without water, like carious teeth where no one "can stand nor lie nor sit":

"Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water…
Sweat is dry and feet are in the sand…
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain" (359)

The absence of water, of the idea of water, of the sound of water, of the illusion of water, makes it impossible for any bird ("the hermit-thrush") to live here.

"If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water." (360)

"Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
-But who is that on the other side of you?" (360)

Walking in agonizing conditions brings about the illusion of the presence of a Doppelgänger companion, silent, of uncertain gender, a common illusion of those travelling in conditions close to death, like that of Shackleton's expedition to the Antarctic.

Then the illusion multiplies from one mysterious presence to "hooded hordes":

"What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only" (360)

The hordes reveal huge ancient and modern cities falling, becoming "unreal":

"Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal" (360)

A woman's ghost "fiddled whisper music" and bats with "baby faces" flew upside down like some anti-angels, or devilish pseudo-angels.

"And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings

And crawled head downward down a blackened wall" (360)

Everything was upside down, including towers and bell spires, and "empty cisterns" and "exhausted wells":

"And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells." (360)

In this "decayed hole among the mountains" the "grass is singing / over the tumbled graves" , signifying the resurrection of the dead, and there stood a chapel with no windows and a swinging door, and a single cock on a roof tree crowed announcing the redeeming rain.

"In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain" (360)

This upside down turning and tumbling of history and nature's elements brings about the long yearned for rain, the water giving superior life, rebirth.

"Then spoke the thunder." (361)

Its presence in the Apocalypse is the role of 'the-more-than-human' in the ending of history and nature. The thunder spoke three words: "Datta" (i.e. give), "Dayadhvam" (i.e. sympathise), "Damyata" (i.e. control), commands concluding the "*Upanishad";* and, ending his discourse with a chaotically mixed number of quotes from different writers from various literary ages, Eliot concluded with the formula "Shantih, shantih, shantih" (i.e. 'the peace which passes understanding', the formal ending of the "*Upanishad*").

"London bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina (Dante)
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow (Pervilium Veneris)
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie (Gerard de Nerval)
These fragments I shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad again (Kyd)
Datta. Dayadhvam. Damyata
Shantih, shantih, shantih (Upanishad).

BIBLIOGRAPHY:

1. Eliot, Thomas Stearns. “The Waste Land”. *The Oxford Book of American Poetry*. Lehman, David, ed., Oxford University Press, 2006.
2. ------Notes on “The Waste Land” *The Oxford Book of American Poetry*. Lehman, David, ed., Oxford University Press, 2006.
3. Garrard, Greg, *Ecocriticism*, London: Routledge, 2004
4. Iovino, Serenella. and Serpil Oppermann (eds.) *Material Ecocriticism*, Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 2014.
5. Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesotta: University of Minnesotta Press, 2013.
6. Oppermann, Serpil et al. (eds.) *The Future of Ecocriticism: New Horizons*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

AN ECOCRITICAL APPROACH TO WALT WHITMAN'S "SONG OF MYSELF"

Dimitrie Andrei Borcan
PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: *This article is an ecocritical study of Walt Whitman's* "Song of Myself*" The concepts which the poet uses are mainly: diversity/multitude , nature, catalogues /inventories, God's omnipresence in nature, self's encompassing of mankind and nature,, self-ode, grass as mankind .*

Whitman may appear to show almost hubris in his love with himself, priding that he encompasses all human kind, both alive and dead, of both sexes, of all social status, both accepted and socially condemned as wicked or immoral, all trades and professions, all historical ages, as well as all the nature.

He structures this immensely long poem of 1,300 lines in 52 parts, as a self-ode devised as a theme and variations piece. The poem was published repeatedly during Whitman's life, and every time he added new parts to it.He drew inspiration from the American transcendentalist authors (Thoreau and Emmerson).

This study applies certain well-known ecocritical concepts, such as Timothy Morton's '*hyperobject', viewed in Whitman's poem as diversity/multitude/catalogues. It applies Serenella Iovino and Serpil Oppermann's'transcorporeality' to the relationship between humans and nature as it appears in Walt Whitman's poem.The study uses Greg Garrard's concepts of* '*Wilderness' , 'Animal' and* '*Apocalypse' in interpreting passages of* "Song of Myself"

Keywords: *self-ode, transcorporeality, catalogues, diversity, grass*

"Song of Myself" was first published in 1855, in the collection *Leaves of Grass*, and suffered numerous modifications and additions in the subsequent editions. This poem revolutionised the form of the American verse, by no longer observing the traditional rhyme and meter and by introducing unconventional ideas on religion, ethics and sex. Starting with the command that "what I assume you shall assume," Whitman tries to prove that he both contains and cannot be distinguishable from the whole world. "Song of Myself" is an extremely long poem (1,300 lines in 52 parts) in the form of a theme and variations meant to be a self-ode, egophilia to himself as a god-equalling creature encompassing everybody and everything, mankind and nature. This is hubris, a priding attitude, but also a loving and empathising one, since the poet serenely identifies himself with every human being and natural thing, with the entire world, good and evil by the social status, embracing all concepts. His religion is the self-cult, viewed with both anthropophilia and ecophilia of an original kind, i.e. self-worshiping.

In Part I he declares,
"I celebrate myself
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
[…] I lean and loaf at my ease … observing a spear of summer grass" (Whitman 84)

The spear of grass is a symbol of a human, a person, the entire lot of grass of the world being mankind past and present (hence the symbol in the volume title "*Leaves of Grass*").
The statement in the first two lines of the poem expresses the poet's transcorporeality with everyone else in the world, past or present, alive or dead, since the grass on the graves stands for all the dead before the present living humans.

In Part II he declares his being enamoured of himself, because of all his perfumes.

"I am mad for it to be in contact with me…
The smoke of my own breath…
[…] love-root, silk-thread, crotch and vine" (85)
He expresses his porosity to the perfumes of all the wild plants, and of other elements,
"The sniff of green leaves and dry leaves, […] and of hay in the barn" (85)

His porosity also includes noises of the natural world, heard messages,
"The sound of the belched words of my voice…loosed to the eddies of the wind" (85)
There are also visual messages in it,
"The play of shine and shade on the trees as the supple boughs wag" (85)
Man shall be the owner of nature's fruit, accepting only first hand natural products.
"You shall possess the good of the earth and sun…there are millions of suns left,
You shall no longer take things at second or third hand" (85)

In Part III he observes the moments of historical events mankind is acting in (inception, youth, age) and their worth (perfection, heaven, hell):

"There was never any more inception than there is now
Nor any more youth or age than there is now;
And will never be any more perfection than there is now
Nor any more heaven or hell than there is now." (86)
Opposites exist and get united to make up a whole of identity, still preserving their distinction,
"Out of the dimness opposite equals advance…
Always a knit of identity… always distinction" (86)
Later on he prides on the clarity of his soul, as well of its opposite, making up a whole together, and accepts it that the abstract is proved by the concrete, which will die as the abstract,
"Clear and sweet is my soul…and clear and sweet is all that is not my soul.
Lack one lacks both…and the unseen is proved by the seen
Till that becomes unseen and receives proof in its turn." (86)

He loves every feeling of his own, and he equally loves feelings that are strange to his soul, showing acceptance and open mindedness, because if one of the pair of opposites is missing, the whole pair ceases to exist.

The poet confesses he is satisfied, as he "sees, dances, laughs, sings," he feels God himself as a bedfellow, he is equal to God, such is his pride,

"I am satisfied… I see, dance, laugh, sing;
As God comes a loving bedfellow and sleeps at my side all night" (86)

Part IV speaks about the poet's "amused, complacent, compassionating, idle, unitary" reassessment of his own past,

"…the effect upon me of my early life…of the ward and city I live in … of the nation
Backward I see in my own days where I sweated through fog (87)

In Part V he declares:

"I believe in you, my soul…
Loaf with me on the grass" (87)
He prides his equality with God, as well as his equality with all men and women, with all the flora and fauna of nature, everybody and everything is equal and a part of a huge whole including mankind, nature and divinity,
"And I know that the hand of God is the elder-hand of my own,
And I know that the spirit of God is the eldest brother of my own,
And that all the men ever born are also my brothers… and the women my sisters and lovers […]
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,
And brown ants in the little wells beneath them,
And mossy scabs in the worm-fence, and heaped stones, the elder
And mullen and pokeweed." (87-88)

In Part VI he gives a definition of "grass" at a child's question, "What is the grass?"

He confesses his ignorance of the concept, but advances a supposition,
"Or I guess the grass itself is a child…the produce babe of vegetation
Or I guess it is a uniform hieroglyphic,
And it means,(…),
Growing among black folks as among white […]
And now it means to me the beautiful uncut hair of graves." (88)
The graves are the dead, mankind's past. Speaking of the dead, he declares his tender love for them, both old, women, or babes, his wish he could understand and translate their language,
"Tenderly will I use your curling grass,
It may be you transpire from the breasts of young men,
It may be if I had known them I would have loved them;
It may be you are from old people and from women and from
Offspring taken too soon out of their mothers' laps, […]
I wish I could translate the hints about the dead young men and women,
And the hints about old men and mothers, and the offspring taken
Soon out of their laps." (88)
One thing, however, he does understand: there is no death, and the dead are happily living somewhere to lead to new life,
"They are alive and well somewhere;
The smallest sprout shows there is really no death,
And if ever there was it led forward life […]
All goes onward and onward…and nothing collapses,
And to die is different from what anyone supposed, and luckier." (89)

In Part VII he equals death to birth, birth not being luckier than death, since he knows that everyone is immortal,

"Has anyone supposed it lucky to be born?
I hasten to inform him or her it is just as lucky to die, and I know it […]
I am the mate and companion of people, all just as immortal and fathomless as myself;
They do not know how immortal, but I know. "(89)
This immortality includes all kinds of men and women, in their various existential status,
"for me mine male and female…
For me the sweetheart and the old maid… for me mothers and the mothers of mothers,
For me children and the begetters of children." (89)

In Part VIII, he mentions various human acts that have marked the existence of the once living ones, such as:

"The little one sleeps in the cradle […]
The youngster and the red-faced girl turn aside up the bushy hill, […]
The suicide sprawls on the bloody floor of the bedroom […]
What groans of overfed or half-starved who fall on the flags sunstruck or in fits,
What exclamations of women taken suddenly, who hurry home and give birth to babes, […]
Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptations, rejection with convex lips,
I mind them or the resonance of them…I come again and again." (90)

It is significant that in the human acts that he catalogues, the poet includes some socially condemned sins, which he considers intrinsic to human nature, and therefore, not condemnable.

In Part IX, the poet enjoys the harvest time as an important moment of relating to nature, the result of human efforts and of the success of his cooperation with nature, with both flora and fauna:

"The dried grass of the harvest-time loads the slow-drawn wagon, […]
I … seize the clover and timothy,
And roll head over heels, and tangle my head full of wisps." (90)

Part X contains four different scenes in nature.
The first is a hunter alone in the wilderness.
"Alone in the wilds and mountains I hunt […]
Kindling a fire and broiling the fresh-killed game" (90)
The next is a clipper at sea in the water wilderness.
"under her three skysails […]
You should have been with us that day round the chowder-kettle" (91)
The third s the marriage between a trapper and a squaw in the wilderness.
"I saw the marriage of the trapper in the open air in the far west…
The bride was red girl […]
She had long eyelashes… her head was bare…her coarse straight
Locks descended upon her voluptuous limbs and reached to her feet." (91)
The fourth is a white man giving help and shelter to a runaway Negro slave fleeing to north.
"The runaway slave came to my house and stopped outside. […]
And brought him water and filled a tub for his sweated body and bruised feet,
And gave him a room that entered from my own, and gave him some coarse clean clothes (…)
And rem[…]ember putting plasters on the galls of his neck and ankles;
He staid with me one week before he was recuperated and passed north" (91)
What is noticed from these scenes is the happiness of living in the wilderness, and also the equality and empathy between the white, the red West Indians and the Negro slaves that Whitman expresses in his anti-racism.

In Part XI the same idea of universal love is expressed in the scene of a girl surprising twenty-eight white soldiers bathing at a shore (the girl possibly stands for the poet's eye)

"Twenty-eight young men bathe by the shore […]
Dancing and laughing along the beach came the twenty-ninth bather,
The rest did not see her but she saw them and loved them." (91)

In Part XIII, the poet beholds the negro driver holding the reins of four horses.

"I behold the picturesque giant and love him […]
Oxen that rattle the yoke or halt in the shade, what is that you express in your eyes?
It seems to me more than all the print I have read in my life. […]
My tread scares the wood-drake and wood-duck on my distant and daylong ramble […]
I believe in those winged purposes […]
And do not call the tortoise unworthy because she's not something else
And the mocking-bird in the swamp never studied the gamut, yet trills pretty well to me
And the look of the bay mare shames silliness out of me." (92)
This catalogue is a love declaration to the animals, expressing ecophilia and respect for the animal rights, for the fauna.

In Part XIV this catalogue declaration of love for the animals is continued, the poet mentions the wild gander, the moose, the cat, the chickadee, the prairie-dog, the sow, the turkey-hen. He expresses his transcorporeality with wild and domestic animals, and his love for humans who enjoy living and working in nature, among animals. His ecophilia omits to express the humans' exploitation and killing of animals.

"I am enamoured of growing outdoors,
Of men that live among cattle or taste the ocean or woods,
Of the builders and steerers of ships, of the wielders of axes and mauls, of the drivers of horses,
I can eat and sleep with them week in and week out." (93)

Part XV is an extremely long, almost exhaustive inventory of professions and trades, many of which are performed with natural material or in nature: the carpenter, the pilot, the mate, the duck-

shooter, the farmer, the western-turkey shooters, the Wolverine trapper, the squaw, the Missourian crossing the plains, the squatter, the pike-fisher, the flat-boat-men, the plougher. It should be noticed that Whitman catalogues occupations which are generally regarded as socially condemned: the lunatic, the drunkard, the squadron girl, the prostitute, the opium eater, and he identifies with these ones, too. He is the representative of the whole humanity with its good and evil, and he identifies with every man without judging him. He empathises with all man's ages, with the living and with the dead.

"Patriarchs sit at supper with sons and grandsons and great grandsons around them […]
the city sleeps and the country sleeps,
The living sleep for their time …the dead sleep for their time,
The old husband sleeps by his wife and the young husband sleeps by his wife;
And these one and all tend inward to me, and I tend outward to them" (96)

Part XVI contains a reference to the Secession, cataloguing trades, religions, occupations:

"I am of old and young, of the foolish as much as the wise […]
One of the great nations, the nation of many nations […]
A southerner soon as a northerner […]
Of every hue and trade and rank, of every caste and religion
Not merely of the New World but of Africa Europe and Asia… a wandering savage,
A farmer, mechanic, an artist…a gentleman, sailor, lover or quaker,
A prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician or priest.
I resist anything better than my own diversity." (97)

"Diversity" seems to be the hyperobject defining Whitman's inventories, comprising all kingdoms, all moral states, all concepts, both concrete and abstract, which he calls "palpable" and "impalpable," which his personality prides to involve.

"The suns I see and the suns I cannot see are in their place,
The palpable is in its place and the impalpable is in its place." (97)

In Part XVII he makes it clear:

"These are the thoughts of all men, in all ages or lands, they are not original with me
If they do not enclose everything they are next to nothing […]
This is the grass that grows everywhere the land is and the water is
This s the common air that bathes the globe. […]
It is for the illiterate… it is for the judges of the supreme court…[…]
It is for the admirable communes of literary men and composers […]
It is for the endless races of working people and farmers and seamen" (97)

His ode does not include only the victors, it is also addressed to the defeated and slain ones,
"I sound triumphal drums for the dead […]
Vivas to those who have failed" (97)

In Part XIX, he states that he means to offer a meal to the wicked, not only to the righteous.
"This is the meal pleasantly set […]
It is for the wicked just the same as the righteous. […]
Does it astonish you?" (98)

In Part XX, he wonders about his own identity, about the definition of humans
"What is a man anyhow? What am I? What are you? […]
Shall I pray? Shall I venerate and be ceremonious? […]
In all people I see myself […]
And the good or bad I say of myself I say of them. […]
And I know I am deathless […]
I see the elementary laws never apologize […]
I exist as I am, that is enough" (99)

In Part XXI, he declares,

"I am the poet of the body,
And I am the poet of the soul,
The pleasures of heaven are with me, and the pains of hell are with me" (99)
He addresses a passionate love declaration to the earth in all its hues and moments of the day,
"Smile O voluptuous cool-breathed earth!
Earth of the slumbering and the liquid trees!
Earth of the departed sunset! Earth of the mountains misty-topt! […]
Prodigal! You have given me love…therefore I to you give love!" (100)

This is followed in Part XXII by a love declaration to the sea,

"You sea! I resign to you also […]
Sea of the brine of life! Sea of un-shovelled and always-ready graves!" (100)
The sea is presented as a union of opposites, both creating life and destroying life, "extoller of hate and conciliation" (100) and he is her poet because "I am not the poet of goodness only… I do not decline to be the poet of wickedness also." (101)

In Part XXIV, he presents himself in a shocking self-portrait:

"Walt Whitman, an American, one of the rough, a kosmos,
Disorderly fleshy and sensual…eating drinking and breeding" (102)
He declares himself to be the speaker of "many long dumb voices":
"Voices of the interminable generations of slaves
Voices of prostitutes and of deformed persons,
Voices of the diseased and despairing, and of thieves and dwarfs" (102)
"Through me forbidden voices,
Voices of sexes and lusts […]
I believe in the flesh and the appetites (…)
Divine am I inside and out, and make holy whatever I touch or am touched from; […]
This head is more than churches or bibles or creeds." (103)
He ventures to state that he has sexual intercourse with the Earth and the elements (water, wind, earth), and whatever/whoever he touches, he identifies with,
"Winds whose soft-tickling genitals rub against me it shall be you,
Broad muscular fields, branches of live-oak, loving lounger in my
winding paths, it shall be you,
Hands I have taken, face I have kissed, mortal I have ever touched, it shall be you,
I dote on myself" (103)

In Part XXV, he confesses that language and speech are his manner of protection from the shock of vision, of sunlight, of reality.

"the sunrise would kill me
If I could not now and always send sunrise out of me […]
My voice goes after what my eyes cannot reach,
With the twirl of my tongue I encompass worlds and volumes of worlds,
Speech is the twin of my vision
It is unequal to measure itself
It provokes me forever, it says sarcastically, Walt, you contain enough, why don't you let it out then? (104)
He also warns his reader about his unencompassed immensity,
"Encompass worlds but never try to encompass me." (104)

In Part XXVI, the poet refers to his ability of listening to the world's sounds. He, therefore, makes up a brief inventory of sounds that he can perceive in nature and in society.

"I hear the bravuras of birds…the bustle of growing wheat…
Gossip of flames…clack of sticks cooking my meals.

I hear the sound of the human voice […]
The judge with hands tight to the desk, his shaky lips pronouncing a death sentence
The ring of alarm bells… the cry of fire […]
The steam whistle […]
I hear the violincello or man's heart complaint […]
A tenor large and fresh as the creation fills me,
The orbic flex of his mouth is pouring and filling me full[…]
I hear the trained soprano…she convulses me like the climax of my love grip[…]
And that we call Being" (105)
All these sounds, both those of objects and those of human voices, either interpreting a musical air or speaking a sentence to death, are parts of the great Being, which he can perceive through his sense of hearing.

In Part XXVII, he continues his perception of the material world with the sense of touch.

"I merely stir, press, feel with my fingers, and am happy,
To touch my person to someone else's is about as much as I can stand." (106)

In Part XXXI, he states the importance of apparently little unsignificant things in the huge system of the universe.

"I believe a leaf of grass is no less than the journeywork of the stars, […]
And a grain of sand, and the egg of the wren,
And a toad is chef d'oeuvre for the highest,
And the running blackberry would adorn the parlors of heaven[…]
And I am stuccoed with quadrupeds of birds all over […]
In vain objects stand leagues and assume manifold shapes. […]
I follow quickly" (108)

In Part XXXII, he declares himself to be more satisfied of living in the company of animals than in that of humans, because animals are less dissatisfied with their life, more balanced than people.

"I think I could turn and live awhile with the animals…they are so placid and self-contained. […]
They do not sweat and whine about their condition,
They do not lie awake in the dark and weep for their sins,
They do not make me sick discussing their duty to God
Not one is dissatisfied…not one is demented with the mania of owning things." (108)
Part XXXIII contains an animal catalogue, a vegetal catalogue, a house hold catalogue, a sea catalogue, a drink catalogue a catalogue of animal mating, a space catalogue. He declares his freedom,
"I help myself to material and immaterial,
No guard can shut me off, no law can prevent me […]
I go hunting polar furs and the seal […]
I am a free companion." (112)

Although he may be amoral by his free companion behaviour, he is a deeply empathetic soul to the dying people, both to those executed and to those dying accidentally or at war.

"How the lank loose-gowned women looked when boated from the side of their prepared graves,
How the silent old-faced infants, and the lifted sick, and the sharp-lipped unshaven men[…]
I am the man…I suffered… I was there.
The disdain and calmness of martyrs,
The mother condemned for a witch and burnt with dry wood, and her children gazing on […]
The murderous buck-shoot and the bullets,
All these I feel or am.
I am the hounded slave […] they beat me violently over the head with their whip-stocks. […]
I do not ask the wounded person how he feels… I myself become the wounded person. (…)

I am the mashed fireman with breastbone broken…tumbling walls buried me in their debris […]
I am an old artillerist and tell of some fort's bombardment…and am there again. […]
Again gurgles the mouth of my dying general […] Mind not me…mind…the entrenchments"(114)

In this line of cruel death, he mentions the collective execution of the four hundred soldiers of Alamo in Part XXXIV.

Then, in Part XXXV, he describes the deadly fight on the frigate at night, the resistance and the final victory.

In Part XXXVI , death at war takes the shape of

"Formless stacks of bodies and bodies by themselves […] death messages given in charge to survivors" (116)

In Part XXXVII, he identifies with those sentenced for crime.

"Not a mutineer walks handcuffed to the jail, but I am handcuffed to him and walk by his side […]
Not a youngster is taken for larceny, but I go too and am tried and sentenced."(117)

In Part XXXVIII, he identifies with Christ's Passion,

"That I could look with a separate look on my own crucifixion and bloody crowning!" (118)

In Part XXXIX, he urges men and women to accept and help

"The friendly and flowing savage…Who is he?" (118)

In Part XL he confesses his inability to tell men and women how he likes them and what is in his sou, speaking on behalf of the sentenced.

"Man and woman! Might tell you how I like you, but cannot,
And might tell what it is in me and what it is in you, but cannot" (119)

In Part XLI, he speaks of his experience as a military nurse.

"I am bringing help for the sick as they pant on their backs" (120)

He invokes Greek gods, Egyptian gods, Muslim god, Saxon gods, West Indian gods, they are all alike to him.

In Part XLII, he mentions a city catalogue. He ends the part with a rhetorical question about theology and brain,

"The saints and sages in history…but you yourself?
Sermons and creeds and theology…but the human brain, and what is called reason, and what is called love, and what is called life?" (122)

In Part XLIII. He exposes his attitudes to priests,

"I do not despise you, priests;
My faith is the greatest of faiths and the least of faiths[…] (…)
Accepting the gospels, accepting him that was crucified, knowing assuredly that he is divine" (123)
This cannot explain the injustice of a young couple's death and of their little child being left an orphan,
"It cannot fail the young man who died and was buried,
Nor the young woman that was put by his side,
Nor the little child that peeped at the door and then drew back and was never seen again" (124)

In Part XLIV, he decides to explain himself.

"It is time to explain myself. […]
What is known I strip away… I launch all men and women forward with me into the unknown. […]
Births have brought us richness and variety. […]
Before I was born out of my mother generations guided me […]
All forces have been steadily employed to complete and delight me,
Now I stand on this spot with my soul." (125)

In Part XLV, he addresses to different ages,

"Span of youth! Ever pushed elasticity! Manhood balanced and florid and full! […]
Noiselessly passing handfuls out of their hearts and giving them to be mine.
Old age superbly rising! Ineffable grace of dying days!" (125)

He acknowledges the immensity of space,

"My sun has his sun and round him obediently wheels"(126)

In Part XLVI, he confesses his lack of religion and philosophy,

"I have no chair, nor church nor philosophy […]
My right hand points to landscapes of continents, and a plain public road […]
You must travel it for yourself.
It is not far…It is within reach
Perhaps you have been on it since you were born and did not know[…]
Now I wash the gum from your eyes (127)

In Part XLVII, he challenges his reader,

"He most honors my style who learns under it to destroy the teacher." (127)

Next, he lists a trade catalogue.

In Part XLVIII, he states his indifference to the issue of God, since he views His omnipresence.

"I have said that the soul is not more than the body
And I have said that the body is not more than the soul
And nothing, not God, is greater to one than one's self is […]
And I call to mankind, Be not curious about God,
For I, who am curious about each, am not curious about God,
No array of terms can say how much I am at peace about God and about death,
I hear and behold God in every object, yet I understand God not in the least. […]
I see something of God each hour of the twenty-four, and each moment then,
In the face of men and women I see God, and in my own face in the glass" (129)

In Part XLIX, he addresses death, whom he looks down, as not alarming to him.

"And as to you death […] it is idle to try to alarm me […]
And as to you corpse, I think you are good manure[…]
And as to you, life, I reckon you are the leavings of many deaths,
No doubt I have died myself ten thousand times before." (129)

In Part L, he states that he finds in himself a plan of eternal life and happiness.

"It is not chaos or death…it is form and union and plan…it is eternal life… it is happiness." (130)

In Part LI, he explains his own diversity,

"I am large…I contain multitudes." (130)

In the concluding Part LII, he identifies himself as the untamed spotted hawk and the grass, symbols chosen from fauna and flora,

"The spotted hawk swoops by and accuses me […]
I too am not a bit tamed… I too am untranslatable,
I sound my barbaric yawp over the roofs of the world. […]
I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again, look for me under your boot soles […]
Missing me one place, search another,
I stop somewhere waiting for you." (131),

BIBLIOGRAPHY:

1. Whitman, Walt. "Song of Myself". *The Oxford Book of American Poetry*. Lehman, David, ed., Oxford University Press, 2006.
2. ----- Preface to *Leaves of Grass*,(1855) Mosher, Thomas Bird, ed.The University of Chicago, 1919
3. Garrard, Greg, *Ecocriticism*, London: Routledge, 2004
4. Iovino, Serenella. and Serpil Oppermann (eds.) *Material Ecocriticism,* Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 2014.
5. Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesotta: University of Minnesotta Press, 2013.

THE FEMALE INTIMATE DIARY: PARADIGMS AND REPRESENTATIONS

Diana Grumeza
PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: *This article examines the Romanian female intimate diary in the postwar period, approached as a form of subjectivity and as a discursive practice situated at the intersection of autobiographical literature, cultural history, and gender studies. The intimate diary emerges as a privileged site of identity negotiation, in which the female voice articulates itself between confession, self-censorship, and symbolic resistance.*

The study proposes a typology of diaristic paradigms, ranging from confessional and introspective journals to intellectual or existential ones, highlighting the narrative strategies through which female authors construct their identity and their relationship to alterity. The analysis draws on theoretical frameworks such as the author-function (Michel Foucault), the literary field (Pierre Bourdieu), and gender performativity (Judith Butler), in order to reveal the mechanisms of marginalization and reconfiguration of female discourse in postwar Romanian literature. The intimate diary is thus approached both as a document of private life and as a literary form endowed with aesthetic autonomy, situated between authenticity and textual construction.

Keywords: *intimate diary, women's writing, postwar literature, identity construction, autobiographical discourse*

Jurnalul intim feminin din literatura română a secolului al XX-lea se situează într-o poziție paradoxală: omniprezent ca practică discursivă, dar insuficient valorizat ca formă literară și teoretică. Această marginalizare nu este rezultatul unei lipse de relevanță, ci expresia unei distribuții inegale[1] a legitimității în cadrul câmpului literar, în care scriitura feminină a fost adesea plasată la periferie. Mai mult decât atât, această marginalizare trebuie înțeleasă nu doar în termeni instituționali, ci și în termeni epistemologici, întrucât formele de expresie asociate interiorității — jurnalul, confesiunea, scriitura intimă — au fost frecvent considerate inferioare genurilor canonice, fiind percepute ca insuficient elaborate sau excesiv subiective.

În acest context, jurnalul nu poate fi redus la statutul de document privat sau la o anexă a autobiografiei, ci trebuie înțeles ca un spațiu privilegiat de producere a subiectivității. El nu reflectă un sine deja constituit, ci funcționează ca un dispozitiv discursiv prin care identitatea este negociată, modelată și reconfigurată[2] în raport cu constrângerile istorice, culturale și de gen. Scriitura diaristică nu este, așadar, o simplă transcriere a experienței, ci o formă de mediere, în care experiența este selectată, interpretată și transformată în discurs. Din această perspectivă, jurnalul devine nu doar un loc al exprimării, ci și unul al construirii sinelui, în care identitatea nu este descoperită, ci produsă.
Această funcție constructivă a jurnalului devine cu atât mai relevantă în cazul scriiturii feminine, unde subiectivitatea este configurată în interiorul unor relații de putere și al unor norme culturale restrictive. Femeia diaristă nu scrie dintr-o poziție neutră, ci dintr-un spațiu deja marcat de așteptări sociale, de limitări simbolice și de tensiuni între vizibilitate și retragere. În consecință, jurnalul devine un loc al negocierii între dorința de auto-exprimare și necesitatea adaptării la un cadru normativ care condiționează ceea ce poate fi spus și modul în care poate fi spus. Această dimensiune negociatoare face ca diaristica feminină să fie deosebit de relevantă pentru analiza modului în care identitatea este construită sub presiune, nu în absența ei.

Prezentul studiu propune o lectură teoretică a diaristicii feminine românești, orientată spre identificarea unor paradigme ale construcției identitare. Analiza nu urmărește o simplă descriere a unor jurnale, ci extragerea unor structuri recurente ale subiectivității, capabile să contureze un tablou sinoptic coerent. Corpusul ales — Sofia Nădejde, Jeni Acterian, Alice Voinescu, Monica Lovinescu

[1] Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. București: Art, 2007.
[2] Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

și Nora Iuga — este tratat ca un câmp de variații ale aceluiași fenomen: producerea discursivă a identității feminine în condiții de constrângere.

Alegerea acestui corpus nu este întâmplătoare, ci urmărește surprinderea unei diversități de poziționări și strategii discursive care acoperă diferite momente și configurații ale modernității românești. De la discursul ideologic și programatic al Sofiei Nădejde, la fragmentarismul existențial al lui Jeni Acterian, de la rigoarea etică a lui Alice Voinescu, la dimensiunea istorică și politică a jurnalului Monicăi Lovinescu și până la expresivitatea corporal-poetică a Norei Iuga, aceste scriituri ilustrează moduri distincte de raportare la sine și la lume. Tocmai această diversitate permite identificarea unor tipologii care depășesc individualitatea fiecărui caz și indică existența unor structuri mai profunde ale subiectivității diaristice feminine.

În acest sens, demersul de față se situează la intersecția dintre studiile de gen, teoria autobiograficului și analiza discursivă, propunând o abordare care nu separă textul de context, ci le integrează într-o perspectivă unitară. Jurnalul este citit simultan ca formă literară și ca practică culturală, ca discurs individual și ca produs al unor condiționări colective. Această dublă perspectivă permite depășirea opoziției tradiționale dintre autenticitate și construcție, evidențiind faptul că identitatea diaristică este întotdeauna rezultatul unei interacțiuni între experiență și discurs.

Prin urmare, scopul acestui articol nu este doar de a clasifica formele diaristicii feminine, ci de a demonstra că jurnalul intim constituie un spațiu esențial pentru înțelegerea modului în care identitatea feminină este articulată în modernitate. În acest spațiu, subiectul nu se exprimă liber și transparent, ci se construiește în interiorul unor tensiuni, contradicții și limite care devin, paradoxal, condiții ale posibilității discursului. Astfel, diaristica feminină românească apare nu ca un gen marginal, ci ca un teritoriu central al reflecției asupra identității, în care scriitura devine instrumentul prin care sinele este simultan produs, contestat și reconfigurat.

Diferența fundamentală dintre jurnal și autobiografie trebuie înțeleasă în primul rând în termenii temporalității și ai modului de configurare narativă. Philippe Lejeune definește autobiografia prin existența unui „pact autobiografic", bazat pe identitatea dintre autor, narator și personaj, dar mai ales pe coerența retrospectivă a narațiunii, care permite organizarea vieții într-un discurs unitar și inteligibil.[3] Autobiografia presupune, astfel, o distanță temporală față de experiență, o poziționare ulterioară care permite selecția, ordonarea și interpretarea evenimentelor într-o formă coerentă. Jurnalul, în schimb, subminează această logică a totalizării: el nu reconstruiește viața ca întreg, ci o înregistrează fragmentar, în proximitatea imediată a trăirii, fără garanția unei sinteze finale. Nu avem de-a face cu o narațiune închisă, ci cu o succesiune de momente, în care sensul nu este stabil, ci în permanentă constituire, dependent de contextul fiecărei însemnări.

Această instabilitate nu trebuie interpretată ca o lipsă de organizare sau ca o deficiență formală, ci ca o caracteristică structurală a diaristicii. Béatrice Didier subliniază că jurnalul este o formă deschisă, definită prin discontinuitate, fragmentarism și refuzul finalității narative[4].Această deschidere face ca identitatea diaristică să nu fie rezultatul unui proces de sinteză, ci un proces în desfășurare, în care eul se constituie progresiv, prin acumularea și rearticularea fragmentelor de discurs. Identitatea nu este „descoperită" în jurnal, ci produsă în timp, printr-o succesiune de tentative de auto-definire care rămân întotdeauna provizorii.

Michel Foucault radicalizează această perspectivă prin conceptul de „funcție autor", sugerând că subiectul nu este originea discursului, ci efectul acestuia.[5] În cazul jurnalului, această idee devine deosebit de relevantă: eul diaristic nu există anterior scriiturii ca o entitate stabilă, ci se configurează în interiorul actului de enunțare. Jurnalul devine astfel un spațiu privilegiat în care procesul de producere a identității este vizibil în timp real, fiecare însemnare contribuind la configurarea unui sine care nu este niciodată definitiv. Subiectul nu se exprimă pur și simplu, ci se construiește prin discurs, iar această construcție este inevitabil marcată de discontinuitate și instabilitate.

[3] Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
[4] Didier, Béatrice. *Le Journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
[5] Foucault, Michel. „What is an Author?" în *Language, Counter-Memory, Practice*, editat de Donald F. Bouchard, 113–138. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

În același timp, această producere a identității nu este autonomă, ci condiționată de structura câmpului literar și de poziția subiectului în interiorul acestuia. În termenii lui Pierre Bourdieu, scriitura feminină se dezvoltă într-un spațiu marcat de marginalizare simbolică, unde accesul la legitimitate este limitat, iar normele dominante influențează direct formele de expresie disponibile. Jurnalul apare, în acest context, ca un spațiu alternativ de discurs, care permite o anumită libertate de exprimare, dar care nu scapă complet de constrângeri. Identitatea diaristică este astfel rezultatul unei negocieri între dorința de auto-articulare și presiunile exercitate de câmpul cultural.

Judith Butler completează această perspectivă prin teoria performativității, conform căreia identitatea nu este un dat esențial, ci rezultatul unor acte discursive repetate.[6] Aplicată diaristicii, această teorie sugerează că eul nu este exprimat în jurnal ca o realitate preexistentă, ci este produs prin actul scrierii. Fiecare însemnare reprezintă un act performativ prin care identitatea este reiterată și modificată simultan. În consecință, jurnalul nu este un spațiu al transparenței, ci al construcției: identitatea nu este revelată, ci performată, iar această performare implică atât repetiție, cât și variație.

Prin articularea acestor perspective teoretice, jurnalul apare ca un spațiu discursiv complex, în care temporalitatea fragmentară, producerea discursivă a subiectului și condiționările sociale converg pentru a genera o formă specifică de identitate — una instabilă, emergentă și fundamental procesuală.

În cazul diaristicii feminine, scriitura nu poate fi analizată în mod izolat de contextul social, cultural și ideologic în care este produsă, deoarece identitatea care se configurează în interiorul jurnalului este întotdeauna rezultatul unei interacțiuni complexe între interioritate și constrângere externă. Jurnalul nu reprezintă doar un spațiu al exprimării libere a sinelui, ci mai degrabă un teritoriu discursiv în care dorința de auto-articulare se confruntă constant cu limitele impuse de normele sociale, de așteptările culturale și de mecanismele de legitimare ale câmpului literar.

Această negociere identitară se manifestă în primul rând la nivelul discursului, printr-o dinamică subtilă între ceea ce este formulat explicit și ceea ce rămâne eliptic, sugerat sau deliberat omis. Jurnalul devine astfel un loc al selecției și al filtrării experienței, în care nu doar conținutul, ci și forma enunțului — tonul, ritmul, registrul stilistic — participă la configurarea unei identități discursive. Autocenzura nu trebuie înțeleasă exclusiv ca efect al constrângerii, ci și ca strategie activă de adaptare și de modelare a sinelui, prin care subiectul își reglează vizibilitatea și își negociază poziția în raport cu normele dominante.

În acest sens, jurnalul intim feminin poate fi conceptualizat ca un spațiu liminal[7], situat la intersecția dintre interioritate și exterioritate, dintre libertate și constrângere, dintre autenticitate și construcție discursivă. Această poziționare „între" nu indică o instabilitate accidentală, ci o condiție structurală a subiectivității diaristice: identitatea nu apare ca un nucleu fix, ci ca un proces continuu de configurare, reconfigurare și ajustare. Eul diaristic se constituie astfel în interiorul unei tensiuni productive, în care contradicțiile nu sunt eliminate, ci integrate în discurs, devenind parte constitutivă a sensului.

Prin urmare, jurnalul nu este doar un spațiu de reflectare a identității, ci un mecanism activ de producere a acesteia, în care subiectul feminin își negociază permanent raportul cu sine, cu ceilalți și cu lumea. Tocmai această dimensiune negociatoare conferă diaristicii feminine complexitatea și relevanța sa teoretică, transformând-o într-un loc privilegiat pentru analiza modului în care identitatea se construiește sub presiunea simultană a interiorității și a constrângerii sociale.

În cazul Sofiei Nădejde, jurnalul nu funcționează prioritar ca spațiu al interiorității, ci ca instrument de articulare a unei conștiințe ideologice aflate în formare. Scriitura ei trebuie înțeleasă în contextul unei epoci în care accesul femeilor la spațiul public și intelectual era limitat, iar discursul feminin se afla într-o fază de legitimare.

Astfel, identitatea diaristică nu este construită prin explorare sau prin introspecție existențială, ci prin raportare la structuri externe: educația, statutul femeii, rolul social. Afirmații de tipul „Femeia

[6] Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. București: Art, 2007.
[7] Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

trebuie să-și câștige locul prin educație și muncă”[8] indică o conștiință clară a poziției marginale și o dorință de depășire a acesteia prin instrumente intelectuale.

Jurnalul devine, în acest sens, un spațiu de afirmare și de poziționare, nu de confesiune. Eul diaristic nu se caută, ci se construiește deliberat, într-un proces de auto-legitimare. Această dimensiune argumentativă diferențiază radical scriitura lui Nădejde de paradigmele ulterioare, în care interioritatea devine dominantă.

Din perspectivă teoretică, putem interpreta această formă de discurs ca o strategie de inserție în câmpul literar, în care autoarea își construiește capital simbolic prin asumarea unui rol intelectual. Jurnalul nu este un spațiu privat, ci un spațiu de pregătire a discursului public.

Jurnalul lui Jeni Acterian introduce o ruptură semnificativă în evoluția diaristicii feminine românești, prin deplasarea accentului de pe exterioritate pe interioritate. Aici, identitatea nu mai este afirmată, ci problematizată, iar jurnalul devine un spațiu al instabilității și al căutării.

Afirmații precum „Nu știu cine sunt și asta mă sperie”[9] nu sunt simple expresii ale anxietății, ci indică o structură profundă a subiectivității: imposibilitatea de a fixa identitatea într-o formă coerentă. Această imposibilitate nu este depășită, ci asumată și transpusă în discurs.

Scriitura lui Acterian este marcată de fragmentarism, dar acest fragmentarism nu este doar formal. El reflectă o experiență existențială a discontinuității, în care eul se redefinește constant, fără a ajunge la stabilitate. Jurnalul nu oferă soluții, ci expune tensiunile sinelui.

Afectul joacă un rol central în această paradigmă. Nu ca emoție stabilă, ci ca energie instabilă, care destabilizează limbajul și obligă discursul să se reorganizeze. În acest sens, jurnalul devine un spațiu de transfigurare a afectului în limbaj, fără a-l domestici complet.

Din perspectiva teoriei performativității (Butler), identitatea lui Acterian poate fi înțeleasă ca un proces repetitiv de auto-formulare, în care fiecare însemnare contribuie la configurarea unui sine care nu este niciodată definitiv.

În contrast cu instabilitatea radicală a lui Acterian, jurnalul lui Alice Voinescu propune un model de subiectivitate orientat spre stabilitate și disciplină. Identitatea nu este abandonată în fluxul afectiv, ci organizată prin raportare la valori etice și culturale.

Afirmații precum „Trebuie să mă păstrez întreagă”[10] exprimă o voință de coerență și continuitate interioară. Jurnalul devine un exercițiu de auto-formare, în care scriitura funcționează ca instrument de reflecție și clarificare.

Această paradigmă nu elimină tensiunea, ci o controlează. Spre deosebire de Acterian, unde tensiunea destabilizează discursul, la Voinescu ea este integrată într-o structură coerentă. Jurnalul devine astfel un spațiu de rezistență prin stabilitate.

Din perspectivă bourdieusiană, această formă de discurs poate fi interpretată ca o strategie de acumulare de capital simbolic, prin asumarea unui rol intelectual și moral. Identitatea nu este doar personală, ci și culturală.[11]

Jurnalul Monicăi Lovinescu introduce dimensiunea istorică și politică în analiza subiectivității. Experiența exilului produce o ruptură radicală în structura identitară, transformând jurnalul într-un spațiu de reconstrucție simbolică.

Afirmația „Exilul este o stare continuă de ruptură”[12] exprimă această discontinuitate fundamentală. Subiectul nu mai poate funcționa în cadrul unei identități stabile, fiind plasat într-un spațiu liminal între două lumi.

Jurnalul devine astfel un loc al memoriei, dar și al rezistenței. Scriitura nu mai este doar introspectivă, ci capătă o dimensiune etică și politică. Identitatea nu este doar personală, ci colectivă, legată de istorie și cultură.

Această paradigmă arată că diaristica poate depăși sfera privată și poate funcționa ca discurs cultural, în care experiența individuală este transformată în sens colectiv.

---

[8] Turner, Victor. *The Ritual Process*, 1969.
[9] Nădejde, Sofia. Texte publicistice și scrieri autobiografice. București: Editura Minerva
[10] Acterian, Jeni. *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*. București: Humanitas, 2015.
[11] Voinescu, Alice. *Jurnal*. București: Humanitas, 1997
[12] Lovinescu, Monica. *Jurnal esențial*. Iași: Polirom, 2002.

În cazul Norei Iuga, jurnalul marchează o transformare majoră: de la constrângere la experiment. Identitatea nu mai este construită prin raportare la norme sau valori, ci prin corporalitate și expresivitate.

Afirmația „Trupul meu scrie înaintea mea”[13] sugerează o inversare fundamentală: corpul devine sursa discursului. Identitatea nu mai este mediată exclusiv intelectual, ci produsă prin experiență directă.

Scriitura capătă o dimensiune poetică, în care limbajul nu doar descrie, ci creează realitate. Jurnalul devine astfel un spațiu de libertate relativă, în care identitatea este reinventată.

Această paradigmă marchează o etapă târzie a diaristicii feminine, în care constrângerile sunt mai puțin restrictive, iar discursul devine mai fluid și mai experimental.

Analiza paradigmelor propuse evidențiază faptul că jurnalul intim feminin românesc din secolul al XX-lea nu poate fi redus la o formă unitară de expresie. În schimb, el constituie un câmp complex, în care coexistă multiple configurații ale subiectivității.

Un prim nivel de coerență este dat de existența unei tensiuni constante între interioritate și constrângere. În toate cazurile analizate, identitatea nu se construiește în mod liber, ci în raport cu limite impuse de contextul social, cultural sau politic. Această tensiune nu este însă doar restrictivă, ci productivă: ea generează forme specifice de discurs și modelează structura jurnalului.

Un al doilea nivel este reprezentat de relația dintre individual și colectiv. În timp ce unele paradigme privilegiază interioritatea și experiența personală, altele evidențiază dimensiunea socială și istorică a identității. Jurnalul devine astfel un spațiu de intersecție între aceste două dimensiuni.

Un al treilea nivel este dat de evoluția istorică a discursului feminin. De la formele ideologice și argumentative la cele afective, etice sau poetice, se poate observa o diversificare progresivă a modurilor de exprimare. Această evoluție reflectă transformările contextului cultural și modificarea poziției femeii în societate.

Prin urmare, diaristica feminină nu trebuie interpretată ca o expresie a unei identități esențiale, ci ca un ansamblu de practici discursive prin care identitatea este construită, negociată și reconfigurată.

Jurnalul intim feminin românesc din secolul al XX-lea se impune, în urma analizei de față, ca un spațiu privilegiat de construcție identitară, situat la intersecția dintre experiența individuală și constrângerile istorice și culturale. Departe de a fi o formă marginală sau secundară, diaristica se dovedește a fi un câmp coerent de practici discursive, în care subiectivitatea este produsă și articulată prin scriitură.

Paradigmele identificate — ideologică, existențial-afectivă, etică, a exilului și corporal-poetică — evidențiază diversitatea modurilor în care identitatea feminină se configurează în jurnal. Aceste tipologii nu sunt fixe, ci dinamice, reflectând atât particularitățile fiecărei autoare, cât și condițiile istorice și culturale în care scriitura este produsă. În acest sens, ele nu funcționează ca simple categorii descriptive, ci ca modele interpretative care permit înțelegerea complexității și mobilității subiectivității feminine în spațiul diaristic.

Integrarea cadrului teoretic permite înțelegerea jurnalului nu ca simplă expresie a unui sine preexistent, ci ca proces de producere discursivă a identității. Subiectul diaristic este rezultatul unei negocieri permanente între interioritate și exterioritate, între exprimare și autocenzură, între libertate și constrângere. Din această perspectivă, jurnalul nu reflectă identitatea, ci o construiește în mod activ, prin intermediul unor strategii discursive situate și contextualizate.

În acest sens, jurnalul intim feminin apare ca un spațiu liminal, în care identitatea nu este stabilă, ci emergentă.[14] Scriitura devine instrumentul prin care subiectul se construiește și se reconfigurează, transformând experiența în sens. Liminalitatea nu trebuie înțeleasă ca instabilitate accidentală, ci ca o condiție structurală a subiectivității moderne, în care identitatea se constituie în mod continuu, prin traversarea unor praguri discursive și existențiale.

[13] Iuga, Nora. *Sexagenara și tânărul*. București: Polirom, 2004.
[14] Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

Într-o primă direcție sintetică, se poate afirma că diaristica feminină românească oferă un model coerent de analiză a modului în care identitatea este articulată în condiții de constrângere, evidențiind faptul că subiectivitatea nu este un dat, ci un proces. Într-o a doua direcție, de natură teoretică, studiul demonstrează că jurnalul intim poate fi reconsiderat ca formă literară majoră, capabilă să susțină o reflecție complexă asupra relației dintre discurs, identitate și putere. În fine, într-o a treia direcție, de deschidere interpretativă, această analiză sugerează că diaristica feminină nu trebuie citită exclusiv în termenii unei istorii literare naționale, ci poate fi integrată într-un cadru comparatist mai larg, în care problemele de gen, subiectivitate și discurs sunt esențiale pentru înțelegerea modernității.

Astfel, diaristica feminină românească nu doar reflectă realitatea socială și culturală a secolului al XX-lea, ci contribuie activ la modelarea acesteia, oferind o perspectivă esențială asupra modului în care identitatea este trăită, negociată și exprimată. În acest sens, jurnalul intim devine nu doar un document al experienței, ci un spațiu privilegiat al devenirii, în care subiectul feminin își construiește propria voce în interiorul și împotriva constrângerilor care îl definesc.

BIBLIOGRAPHY:

1. Acterian, Jeni. *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*. București: Humanitas, 2015.
2. Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. București: Art, 2007.
3. Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
4. Didier, Béatrice. *Le Journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
5. Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
6. Foucault, Michel. „What is an Author?" în *Language, Counter-Memory, Practice*, editat de Donald F. Bouchard, 113–138. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
7. Iuga, Nora. *Sexagenara și tânărul*. București: Polirom, 2004.
8. Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
9. Lovinescu, Monica. *Jurnal esențial*. Iași: Polirom, 2002.
10. Moraru Stancu, Mihaela. *De la jurnalul intim la blog în spațiul românesc*. București, 2018.
11. Moroșan, Ioana. „Proza scriitoarelor postbelice. Condițiile celui de-al doilea val de ratare." *Transilvania*, nr. 11–12 (2020): 120–128.
12. Nădejde, Sofia. Texte publicistice și scrieri autobiografice. București: Editura Minerva
13. Turner, Victor. *The Ritual Process*, 1969.
14. Voinescu, Alice. *Jurnal*. București: Humanitas, 1997.

ION BARBU WITHIN THE POETIC LABYRINTH OF THE WORD

Alina Dorle
PhD, "Vasile Lucaciu, National College, Baia Mare

Abstract: *Known as both a poet and a mathematician, the one who reaches the geometrizing essences of the word, Ion Barbu wanders through a poetic labyrinth of creation in seeking the word capable of representing the purity of thought. In the landscape of our modern poetry, Ion Barbu introduces a new tonality, moving from one formula to another, doubting each in turn and repudiating them one after another. He is constantly in search of that form of lyricism capable of celebrating elements in their absoluteness, in their inner being—a lyricism purified of exteriority and appearance. Yet, before reaching the abstract hermeticism of words, Barbu passes through preliminary stages: devoted to the spirit of Hellas, he wanders through the Balkan Isarlîk and reaches esoteric initiations of knowledge through poetry, which brought him the revelation of dualities, such as spirit–matter, uncreated–created, essence–manifestation, play–knowledge, absolute–contingent, hermetic–intelligible.*

Keywords*: modernism, artistic creed, Dionysian, balladesque, Balkanism, hermeticism, abstraction*

Marcel Raymond, în cartea sa „De la Baudelaire la suprarealism", fixează două direcții emblematice pentru poezia modernă a secolului XX, revendicată din ***Florile răului***: o primă filieră este cea a *artiștilor* (a orfevrierilor) care ar duce de la Baudelaire la Mallarmé, apoi la Valery; o a doua filieră este cea a *vizionarilor*, de la Baudelaire, la Rimbaud.[1] Prima instituie arta poetică în compoziții desăvârșite tehnic, ca ritm, mișcare, vers și ideație înaltă, atitudine orfică („poezia este explicația orfică a Pământului, unică datorie a poetului și joc literar prin excelență" spune Mallarmé), a doua, cea pecetluită de Rimbaud, ținteşte spre cunoașterea metafizică, misiunea poetului este de a deveni vizionar, de a ajunge la *necunoscut*, la depășirea limitelor omului, la revendicarea puterii demiurgice prin actul poetic.[2] La fel ca Nietzsche, acești poeți au visat „să depășească omul".

Pe urmele acestor reprezentanți ai modernismului poetic, Ion Barbu reușește să se sincronizeze pe deplin cu lirica europeană a momentului, instituind o viziunea poetică originală în cultural noastră.

Putem admite că în peisajul liricii noastre moderne, de la începutul secolului XX, Ion Barbu venea cu un timbru nou, trecând de la o formulă la altă, îndoindu-se pe rând de fiecare, repudiindu-le, una după alta. El era mereu în căutarea acelui lirism capabil a celebra lucrurile în absolutul lor, în interioritatea lor, un lirism purificat de exterioritate și aparență. El se revendică în chip esențial, din mitul modernității, fixat în lirica europeană de Rimbaud. Dictonul său, „il faut être moderne", ia la Barbu aspectul unei permanente interogări asupra actului creator, al căutării verbului, al cuvântului pur, esențial, în stare să exprime inexprimabilul, să configureze o lume purificată: „*până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru*."

Crezul artistic

Se știe faptul că poetul a fost un matematician virtuoz, reprezentant al programului de la Erlangen al lui Felix Klein, a contribuit la fondarea axiomatică a geometriei algebrice și a mecanicii clasice. E inerentă deducția că modul lui de a gândi, în spiritul abstract al matematicii s-a impus și în poezie. El însuși mărturisește: „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet și numai atât cât poezia amintește de geometrie. Oricât s-ar părea de contradictorii, acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Suntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, pp. 61
[2] Ibidem, 91 et passim

universuri abstracte, fatal, trebuie să facem și noi concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile. (...) Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie a anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență...; pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei."[3]

Astfel, universul este contemplat în esențialitatea lui, este redus la schema ideală, imaginată cu extaz și jubilație. Poezia nu este simțită, este gândită. E un „mod intelectual" de a ajunge la esență, actul poetic dând naștere la o „poezie pură." Din acest mod specific de a concepe poezia derivă și originalitatea formulei sale. Starea poetică a lui Barbu e provocată de contemplarea lumii în totalitatea ei, de dorința de a comunica cu Universul în ceea ce are el ca esență, dincolo de înfățișarea de suprafață. Starea poetică este o stare intelectivă. Și atunci, contemplarea esențelor, „hermetismul" în sensul esoteric, inițiatic și „ermetismul" ca o armură a încifrării simbolurilor, îi determină viziunea poetică.

Poezia este formularea metaforizantă care, în emulație cu enunțul matematic, reduce universul de forme la schema ideală, imaginată, procurând prin aceasta, emoții de natură intelectuală. Este o poezie intelectivă. Tehnica este mallarméană, Barbu concepe poezia ca o sinteză intelectuală „de experiență și transfigurare", aflând reprezentarea ideatică în imaginea geometrică. Această imagine este însă, prin însăși natura ei, o esență, o idee (în greaca veche, eidos, ideea, înseamnă imaginea geometrică a figurilor). Poezia este, deci, un joc al oglindirii lumii palpabile în ideal, este o reflectare a realității care, prin transfigurare artistică, se dematerializează, asemeni lumii reflectate în oglindă: „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții."

Etapele liricii barbiene

În ***Istoria critică a literaturii române***, Nicolae Manolescu amintește de interviul din 1927 din Viața literară pe care Barbu i-a dat lui Felix Aderca, interviu în care poetul admite că în evoluția poeziei sale se deosebesc patru momente fundamentale: „parnasian, antonpanesc, expresionist și șaradist." Tudor Vianu, în studiul său din 1935, le restrânge la trei etape lirice care devin literă de lege și repere în interpretările ulterioare: ***etapa parnasiană, baladic-orientală și ermetică***.[4]

Pe de altă parte, Ioana Em Petrescu[5] stabilește o periodizare amănunțită a liricii barbiene, depășind paradigma instituită de Tudor Vianu: „Restrânsă ca durată, creația poetică a lui Barbu se întinde pe aproximativ 14 ani (între 1917 –.anul elaborării primelor poezii din ciclul parnasian – și 1931 – anul publicării ultimei sale opere majore, Veghea lui Roderick Uscher. (...) Perioada începuturilor, impropriu botezată de Lovinescu parnasiană, se încheie în 1921, cu apariția plachetei După melci. Poeziile aparținând ciclului Isarlîk (1921-1924) – poezia Încheiere (1926) și anticipează ciclul ermetic. Ciclul Uvendenrode (1924-1926). Poeziile din ciclul ermetic (1926-1929) și textele publicate după 1930, după Joc secund – prelungiri ale etapei ermetice, parafraze (O înșurupare în Maelstrom, Protocol al unui club Mateiu Caragiale și mai ales Veghea lui Roderick Uscher."

*

Etapa de început a lui Barbu aduce o poezie vitalistă, dinamică, cu percepție cosmică. Trăirea eului este supradimensionată, elogiindu-se „vitala misteri" cum spune poetul. Poeziile sunt însă riguroase ca formă (unele sunt sonete). Vorbind despre această fază lirică, Eugen Lovinescu subliniază factura largă a gamelor, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou, ca o muzică împietrită. Materialul întrebuințat vizează elementaritatea cosmică/ telurică/ minerală: lava, munții, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, dar sub această carapace de crustaceu se zbătea un suflet frenetic. Deși renegate de către poet (le considera proaste), motivarea apartenenței la parnasianism este adusă în discuție, în contextul interviului: „*... prin partea negativă a acestor versuri de început, aruncarea lor la cariera părăsită a Parnasului este îndreptățită. Imaginea placată,*

[3] Ion Barbu, în
[4] Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, pp.688
[5] Ioana Em Petrescu, Eminescu și mutațiile poeziei românești,

distribuția naiv simetrică a materialului, „insolubilitatea în aer" sunt caracterele producției de atunci. (...)." Contrar acestei direcții, Barbu relevă componenta dinamic-nietzscheană a creației sale: „ *Însă Parnasul nu este cuprins tot aici. (....) Helada la care aderasem acum zece ani, era Helada lui Nietzsche, Elanul cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician.*" Perioada e într-adevăr dominată de frenezia dionisiacă în contemplația apolinică.

La Barbu, extazul mistic (inițiatic) este modalitatea predilectă prin care autorul de poezie riguroasă, predominant conceptuală, stabilește o legătură cu ordinea secretă a firii și își obiectivează trăirile în imagini ale naturii frenetice. Ovid. S Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, remarcă acest paradox al liricii barbiene: excesul rigoare (determinat și de formația gândirii poetului-matematician: luciditate, spiritul geometric) se îndreaptă spre starea de extază mistică, în sensul ei originar de comuniune cu zeul ce a inițiat ordinea cosmică. Aici, opera sa poetică atinge esența filosofiei platoniciene, conform căreia lucrurile din realitatea fenomenală sunt copii imperfecte ale Ideilor pure, iar arta este o copie a realității care, la rândul ei, este copie a ideilor eterne, formând modelele arhetipale.

Ioana Em. Petrescu analizează cuplul antinomic complementar de termeni *dionisiac-apolinic* în viziunea specifică a lui Barbu, așa cum este ea mărturisită în eseul său *Dualitatea psihologiei ariene*[6]: „Marea durere originară, frământata mare a formelor nedesfăcute din somn solicită cu tot infinitul ei, întâmplătoarele armonizări, agregatele instabile a căror singurătate fără veac e botezată ființă. Zbuciumul ființei obscure, nerăbdătoare să se topească în apa învălmășită, muzicală totuși a materiei increate – iată ce numește Nietzsche „delirul dionisiac". Frenezia destructoare ar pulveriza unitatea ființei, fără intervenția principiului eliberator al individuației. Intuițiile dionisiace, omorâtoare prin excesul durerii dezlănțuite, scapă condiției lor subiective, obiectivându-se în plin vis: într-o lume închipuită, unde drămuirea armonică a formelor ascunde substratul dionisiac. Prin acest extaz apolinic, omul se așază în rândul Demiurgilor: asemeni lor, el convertește un adânc de neliniști în vedenii odihnitoare."

Sintetizând, cele două concepte dionisiac-apolinic, cărora li se asociază seria antonimică: condiție subiectivă vs. obiectivată în principiul individuației; cutremur vs. extaz, somn vs. vis formează temeiul viziunii poetice, primind valoare de motive în toată creația barbiană. Înțelegem că, pe de o parte, e nostalgia întoarcerii în marea frământată, în apa învălmășită, muzicală, de pierdere în materia increată, de topire în întregul inform – impuls ce definește *condiția subiectivă* a ființei obscure, nedesprinse total de apele somnului, pe care poetul o identifică cu moartea, (condiția noastră organică mi se pare chiar moartea – spune poetul), pe de altă parte, e principiul individuației - înțeles ca obiectivare în vis apolinic a unei nostalgii contrarii – nostalgia eliberatoare a formei, creație a unui univers imaginar. Forma, la Barbu trebuie înțeleasă în sens *arhetipal,* nu individual. Tot Barbu este cel care spune că doar omul poate trăi complementar impulsul dionisiac și visul apolinic eliberator, prin care se așază în rândul Demiurgilor. Cutremurul dionisiac întâlnește extazul apolinic – (ek-statis înseamnă ieșire din sine, transcendere a granițelor condiției subiective, nestatornice, sub impulsul eliberator al individuației, înțeles ca atracție a formelor arhetipale, instaurate într-un cer platonician. Comparația cu Blaga: Tudor Vianu îi consideră pe cei doi poeți metafizici raportați la filosofia lui Nietzsche: în timp ce Blaga întruchipează dimensiunea dionisiacă (bazată pe fervoare existențială, descătușare a simțurilor, vârtejul elementarității), La Barbu, se reflectă apolinicul ca atitudine calm meditativă, contemplație pură a ideilor.

Dimensiunea nietzscheană se evidențiază plenar în aceste versuri de o cizelare perfectă a expresiei, metronimice, solemne, ***Munții, Copacul*** (*Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină/ a bolților destinse deasupra lui, ar vrea,/ Să sfarăme zenitul și-nnebunit să bea, Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină*.), ***Banchizele***: „Din aspra contopire a gerului polar/ Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide,/ Sinteze transparente, de străluciri avide, Zbucnesc din somnorosul noian originar." – iată confruntarea dramatică a ființei umane în aspirația ei spre absolut, între cele două principii – intelectual și senzual. ***Elan*** – e o formă de poezie frenetică, celebrând materia primară, pulsațiile primordiale, monadele cosmice: *Sunt numai o verigă din marea îndoire/ Fragilă, unitatea mi-e pieritoare; dar/ Un roi de existențe din moartea mea răsar,/Și-adevăratul nume ce-l port: e unduire.*

[6] Cf. Ioana EM Petrescu, pag.47

Frenetica viață și natura însăși se oglindesc aici ca unduire, ca spasm încremenit, noian de lavă sau supremă încordare de granit. Dionisiacul ca stare frenetică ce inspiră eului stări vitaliste și „eliberare orgiastică din îngrădirile singurătății formelor individuale", se regăsește plenar în **Dionisiacă**: *O! nesfârșita hoarda si hohotul sonor!/ Un viu puhoi coboară colinele Heladei,/ Un clocot peste care strident, străbătător,/ Vibrează-nfricoșată chemare a Menadei./ El, El aprinsa torța al cărei scrum sunteți,/ In vinul desfătării, aleargă sa va scalde,/ In vinul viu si tare al noii sale vieți/ Mulțimi prinse-n vâltoarea efluviilor calde*
O, voi înfiorate noroade, la pământ!/ Zdrobiți centura ființei, topiți-va cu glia;/ Iar peste lutul umed si trupul vostru frânt,/ Enorm si furtunatec sa freamăte Orgia!

Cele două figuri emblematice care se află în subtextul viziunii poetice din această etapă sunt: Nietzsche și Pytagora, instituind o veritabilă fascinație asupra Greciei clasice, asurpa Eladei și a spiritului ei peren. Corolar dimensiunii dionisiace, fascinația Eladei se distinge și în dimensiunea pytagoreică și în cea panteistă.

Remarcăm o alcătuire arhitecturală elaborată, numerică a lumii, după modelul artei grecești. Dimensiunea pitagoreică pornește de la concepția potrivit căreia universul e armonic, structurat pe modele numerice, pe muzica sferelor care cere inițiere. Semnificativă, în acest sens, este poezia

Pytagora:

In calmul multor zile de drumuri lungi pe mare
Spre sânul adâncimii fluide am privit;
Iar ochiul meu lăuntric e încă năpădit
De-a umbrei si-a culorii bogata-amalgamare:
Când repezi, când sticloase, si umede si rare,
In orbul marii limpezi — tezaur negrăit —
Răsfrângeri fără număr, pe rând au oglindit
Multipla aparenta si vecinica schimbare.

Dar mai apoi Crotona, cu zidul dorian,
M-au despartit de-a pururi de glaucul noian
O, Iön Duhul Spartei incrunta stramta zare;
Si sus, prin golul nopții — mai trist si mai sever —
Cetatea siderala in stricta-i descărnare
Își dezvelește-n Număr vertebra ei de fier.

Sau poezia *Umanizare*. Ideea poetică reflectă transfigurarea gândirii concepută ca fiind cea mai înaltă și pură formă de cunoaștere în muzica formei în zbor, euritmie."

Castelul tău de gheață l-am cunoscut gândire:
Sub tristele-i arcade mult timp am rătăcit
De noi răsfrângeri dornic, dar nicio oglindire,
In stinsele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit.

Am părăsit in urmă grandoarea ta polara
Si-am mers, si-am mers spre caldul pământ de miazăzi,
Si sub un pilc de arbori stufoși, in fapt de seară,
Cărarea mea, surprinsă de umbra, se opri.

Sub acel pâlc de arbori sălbateci, în amurg,
mi-ai apărut – sub chipuri necunoscute mie,
Cum nu erai acolo, in frigurosul burg,
Tu, muzica a formei in zbor, Euritmie!

Panteistă surprinde, la rândul ei, risipirea divinului în lucruri, provocând conștiința la lepădarea de păcatele contemplației abstracte, în favoarea voinței de a trăi viața. E îmbrățișarea prin

vers a lumii, cu tot sacrul din ea, împărtășirea panteistă cu împrejurul. Teluricul și cosmicul se îngemănează, percepute cu aceeași imensă capacitate de încorporare a realului.

Colosalul spasm amestecă ființele, retopindu-le în Marele Tot (ca la Blaga), relevând o acută dorință de indeterminare, de exteriorizare a tumultului interior, a setei nedomolite de integrare în unitatea primordială a lumii. Nu lipsesc elementele mitologice, astrologice, orfice: Pentru Marile Eleusinii: suflu orfic și tonalitate inițiatică, urmărind spectacolul pe drumul sacru al nuntirii pământene, reiterând actul inițiatic, înțeles ca emoție a participării la ritmurile cosmice, la ciclicitatea renașterii:

Când calda strălucire a lunilor toride
Va prinde sa decline, când soare potolit
Spre golfuri de-ntuneric va luneca trudit,
Isi va rosti chemarea din nou Eumolpide…
La vorba lui, pătrunsa de-un tăinuit fior,
Tu vei ghici durerea Zeiței pământene
Si plânsetul Fecioarei, ce câmpuri leteene
I-e dat mult timp sa ude in roua ochilor. (...)
Mă vei urma… Cuvântul va depana domol
Povestea fără nume a nunții subterane;
Uimit, îi vei cuprinde supremele arcane
Din culmi nebănuite și limpezi, de simbol.
Iar când, topit in apa adâncilor mistere,
Zeiței chtoniene întreg te vei fi dat,
Cu mâini îngemănate si gând cutremurat
Iți voi aduce iarba culeasa in tăcere…

*****

Următoarea etapă a creației surprinde dimensiunea baladică a operei, cu puternice inflexiuni balcanice, nu doar la nivel ideatic, cât mai ales la nivelul expresiei și al muzicalității versurilor, Ion Barbu afiliindu-se astfel la seria scriitorilor reprezentativi pentru balcanismul literar românesc.

Poetul concepe balade culte, în stilul textelor folclorice scrise de Anton Pann, imaginând o lume a contrastelor, fascinată deopotrivă pentru formele înaltului (atinse prin asceza spiritului tutelat de Mercur), cât și cele ale adâncului (manifestate prin trăirile carnale, sub imperativul Venerei.). e o asceză apolinică și orgie dionisiacă. Întruchipează o veritabilă fascinație a Sudului, a levantului propriu-zis, ca o lume balcanică, paradoxală, oximoronică. O lume în care pitorescul și umorul întâlnesc solemnitatea morții și a somnului. Ioana Em. Petrescu evidențiază faptul că balcanismul este un ultim avatar al spiritului grec."

Fascinația levantului trebuie încadrată într-o mișcare mai mare, de sorginte germană, ce începe la Holderling, Goethe, romantici, preromantici și tot secolul XIX. Societatea germană cunoaște fascinația sudului. În majoritatea culturilor, principiul masculin, viril era soarele, lumina, în timp ce noaptea, întunericul, luna era elementul feminin, senzual, matern. La germani, Soarele e elementul feminin, în timp ce noaptea e der mund, înspăimântătoare, virilă, tenebroasă, ceea ce justifică impulsul spiritului germanic de a evada spre a regăsi căldura maternă a soarelui sudic. Acest lucru se întâmplă de la Holderling, fascinația sudului regăsindu-se în mai multe domenii. Fascinația aceasta este transmisă și la Barbu, până la el au existat puține evaziuni spre sud; poporul român nu are vocația mării, a călătoriei. Ce reprezintă levantul? Un spațiu oximoronic, spațiu al antinomiilor, între culturi și civilizații, un spațiu aflat la întretăierea categoriilor morale și estetice. Un spațiu de o solaritate tragică, între categoriile raționale ale grecilor și apetitul fabulatoriului la Orientului, între gravitate și frivolitate, între seriozitatea conceptului și joc, ludic. E un fel de spațiu de împăcare a contrariilor, un creuzet impregnat de o anumită tensiune. Dumitru Micu consideră spațiului levantului ca fiind un amestec incongruent de stiluri, un anume spațiu pestriț; balcanismul e o componentă a levantului, un spațiu pestriț, în care vom găsi spiritul Eladei clasice, spiritul polimorf, al Asiei Mici și al civilizației musulmane, arabe și mediteraneene.

Spațiul de convergență al acestei lumi a contrariilor este cetatea ***Isarlîk***, cetatea utopică a lui Nastratin Hogea. Isarlîk e cetatea ideală, a paradoxurilor și a contrariilor, e atemporală și aspațială. In coordonatele ei, intervine și criteriul moral: „la mijloc de rău și bun", precum Nastratin Hogea, amestec de ludic și sapiențialitate , devine emblematic pentru spațiul balcanic. spațiu al fantasticului așezat undeva intre starea de veghe si starea de somn. Loc ideal pentru întrepătrunderea lumilor, Isarlîk e așezată la intermundii: Evă cosmică (*Ruptă din coastă de soare*), devine apoi cetatea-mireasă, cetatea rai – (*Raiul meu, rămâi așa*), drept pentru care poetul își desfășoară reveria de cetățean al Isarlîkului, adoptându-i perspectiva pur contempativă:

La vreo Dunăre turcească,
Pe șes veșted, cu tutun,
La mijloc de Rău si Bun
Pân'la cer frângându-si treapta,

Trebuie să înfloreasca:
Alba,
Dreapta
Isarlîk!

Ruptă din coastă de soare!
Cu glas gales, de unsoare,
Ce te-ajunge-asa de lin
Când un sfânt de muezin
Fâlfâie, înalt, o rugă
Pe fuisor, la zâna-în fuga...

*

- Isarlîk, inima mea,
Data în alb, ca o raia
Intr-o zi cu var si ciuma,
Cuib de piatra si leguma
- Raiul meu, ramâi asa!

Fii un tîrg temut, hilar
Si balcan - peninsular...

Deschideti-va, porti mari!

Barbu renunță la registrul solemn, iar dicția sacerdotală din primele poeme se menține într-o poetică a misterului, dar manifestarea sacrului se realizează acum în zonele grotescului, Nastratin e bufonul, ascetul, hagiul în drum spre sfintele locuri, sintetizând sublimul și grotescul, viața și moartea. Baladele ca *După melci*, *Selim*, *Domnişoara Hus* (o grotescă epifanie – spune Ioana Em. Petrescu, ca o degradare a mitului Cybelei*: Buhuhu la luna suie,/ Pe gutuie să mi-l suie,/ Ori de-o fi pe rodie:/ Buhuhu la Zodie*;) sunt văzute de critici, dincolo de pitorescul lor și de limbajul argotic) opere culte, (cultissime – N.Manolescu,) prin jocul stilistic sau temele inițierii: trezirea precoce la viață, respectiv tema morții.

**

Identificată de către critica literară, în marea ei majoritate, cu apariția volumului ***Joc Secund***, etapa ermetică include însă și poemele de trecere, de graniță dinspre ciclul balcanic, înspre ciclul ermetic. Fiind vorba, mai cu seamă de ciclul *Uvedenrodelor*, scrise în perioada premergătoare marilor arte poetice ermetice, dar anunțându-le prin incifrarea sporită a metaforelor. Ioana Em. Petrecu, de

pildă, le exclude din etapa ermetică, considerând că există diferențe esențiale în structura discursului liric.[7] Mircea Scarlat în Istoria poeziei românești, vol. III, explică structurarea volumului *Joc secund,* cu includerea celor două cicluri premergătoare(*Isarlîk, Uvedenrode*), pe baza celor trei căi: fabula, simbolul, conceptul.[8]

Etapa de trecere, ***Uvedenrode***, este subsumată expresionismului (Aderca), „un elenism de decadență", descifrabil în simbolistica astrologică (*Ritmuri pentru nunțile necesare,* cu cele trei cercuri), în imaginile cu rezonanțe grotești. Barbu repudiază însă expresionismul, sugerând alte forme de încadrare: „nu vrei să vezi însă în această a treia fază o incursiune în sfânta rază a Alexandriei? Tema transcedentă din *Jazzband pentru nunțile necesare*: sensul feminin al Luceafărului, inițierea intelectuală, disociativă de Mercur, deopotrivă în dominația intelectuală a Soarelui este de un elenism de decadență, lin element modern, însă, la care se adaugă tonul gros și buf în care e scrisă o parte din bucată. Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un râs fonf al demiurgului." Se adaugă acestei configurații dimensiunea profund orfică, muzicală a ciclului, de sonoritate imanentă, ce s-ar așeza în continuarea odei pindarice. In interviul acordat lui I. Valerian, Ion Barbu mărturisește: „(Uvedenrode) e o încercare, mereu reluată de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial, cunună poetică și Liră. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așază, pare-se, toți, urmând un singur instinct al Cântului, vream să invit poezia noastră."[9] Elementelor simbolice, astrologice, li se adaugă dimensiunea cântului, element alchimic (Ioana Em. Petrescu vorbește și de tentația gnostică din această perioadă a poetului, demonstrând-o prin recursul la textele științifice ale lui Dan Barbilian.) Predomină însă simbolul încifrat, călătoria sufletului spre desăvârșire, inelul, nunta, spiritul, soarele, umbra, oul dogmatic, simboluri ale increatului în poeme reprezentative precum *Ritmuri pentru nunțile necesare, Riga Crypto și lapona Enigel, Oul dogmatic* sau *Uvedenrode* – punct extrem al muzicalității limbajului barbian, închizând un accentuat sens al erotismului în imaginarul poetic. Ion Pop spune, în legătură cu această poezie, că o putem citi fie ca *fabulă* a căderii din starea pur muzicală a ființei spre carnal și temporalitate, fie ca „un poem al rostirii magice, cu valoare cosmologică. Indiferent de variantă, calitatea spectacolului rămâne aceeași, fiind vorba de o viziune ironică, foarte aproape de cea a danțului buf, din Ritmuri pentru nunțile necesare[10]: „*Încorporată poftă,/ Uite o fată,/ Lunecă o dată,/ lunecă de două/Ori până la nouă/ până o-nfășori, în fiori ușori*" etc.

Erotismul este privit ca instrument de cunoaștere, incluzând principiile antagonice ale umbrei și ale luminii, ale cărnii și ale sufletului-fântână tutelat de roata albă a conștiinței. *Oul dogmatic* – simbol al misterului nunții, în structura sa dual se reprezintă lumea de dinaintea nuntirii, ca stare sacrală, urmând ca după nuntire, să se desfacă destinul pecetluit de vinovăția de a fi (*Căci vinovat e tot făcutul, si sfânt, doar nunta, începutul*) – perpetua nostalgie a paradisului spiritual, revelația misterelor Eleusine, ca oglindire a macrocosmosului în microcosmos.

Etapa ermetică, deschisă cu poezia programatică **Joc secund,** se remarcă printr-o sintaxă poetică dificilă, aparent ininteligibilă. Jocul din text tinde să înlocuiască jocul lumii. Poezie intelectivă, ea maschează/anihilează dimensiunea sentimentală a condiției umane și își găsește punctul de tangență cu sferele înalte ale geometriei. Poezia presupune, în aceste condiții o inițiere a lectorului în mecanismul de configurare a sensului, de reconstituire a traseului rațional, parcurs de gândirea poetului. Sunt evidente obscuritatea imaginilor și concentrarea expresiei până la abstractizare, până la pragul ininteligibilului. Aceasta este de fapt vocația fundamentală a modernității barbiene: esențializarea, reducerea imaginilor la o formulă ascunsă, dând sentimentul că e inițiat într-o lume transcendentă. Arta este privită ca joc, un joc al limbajului, al esențelor și al ideilor. Poezia este un joc prin care poetul ajunge să creeze o lume nouă, mai pură, o lume a ideilor, depășind contingentul, palpabilul. Jocul este însă secund, mai pur decât cel prim care reflectă materialul, lumea contingentă. Arta pornește din viață, dar nu se identifică cu ea, ci este un univers secund, posibil, sublimat care își ascunde cântecul (ca sumă a frumuseților) sub clopotele verzi ale meduzelor.

[7] Ioana Em. Petrescu, pp.71
[8] Mircea Scarlat, 190
[9] Ioana Em Petrescu, pp.93
[10] Ion Pop, 126-127

În sinteză, *jocul secund*, ca nume generic al poeziei, se regăsește pe toate căile parcurse în întregul labirint al creației prin cuvânt, fiind în stare să reunifice vectorii viziunii într-un nucleu de ultimă cristalizare: de la ciclul parnasiano-vitalist și *După melci*, până la *Isarlîk, Uvedenrode* și ciclul ermetic, poezia lui Barbu e un joc liber al facultăților spirituale.

BIBLIOGRAPHY:

1. Barbu, Ion, Poezii, Editura Albatros, București, 1970
2. Barbu, Ion, Versuri şi proză, Editura Minerva, București, 1970
3. Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române, Editura Paralela 45, 2008
4. Pop, Ion, Jocul poeziei, Editura Școala Ardeleană, 2023
5. Petrescu, Em. Ioana, Eminescu și mutațiile poeziei românești, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989
6. Raymond, Marcel, De la Baudelaire la suprarealism, Editura Univers, București, 1998
7. Scarlat, Mircea, Ion Barbu, poezie și deziderat, Editura Albatros, București, 1981

THE VICTORIAN WOMAN TRAVELLER: A POLITICAL ENTITY

Boșog Laurențiu
PhD Student, University of Craiova

***Abstract**: Women in the Victorian, and even later Edwardian Era were often boxed into specific social roles that sought to limit their ability to participate as equals to men in various social activities; travel being one such activity. This paper seeks to understand the social and historical conditions that affected the access to travel for women of the era, as well as how did those Victorian women who could travel behave both as individuals and as agents of British political morality while abroad.*

***Keywords**: travel literature, travel, Victorian, gender, class*

INTRODUCTION

The act of travel has many purposes in current times. From simple leisure to cultural exchange, all of these are inevitably dependant on the whims and the needs of the traveller. However, should we look back only a few hundred years we'll find a rather different picture. Turning our gaze to the 19th century one will find that continental travel was not as accessible as it is today.

Travel being gated by both class and gender did not mean that the perspectives in travel writing that were present in the late 18th and 19th centuries were exclusively those of upper-class men. Women travellers and travel writers of the Victorian had to navigate a cultural and historical context in which gender affected not only how the act of travel was conducted, but also if it was accessible in the first place. The manner in which Victorian society stratifies access to social life and activities by both class and gender is of particular importance as that also determines what type of traveller emerges as well as forge the manner in which travellers approach the act itself.

Of particular note is the lens through which Victorian women viewed the places they travelled to, especially when it comes to Italy. Although we will see that the manner in which women approach travel was different to their contemporary male counterparts, both classes of travellers often shared a common lens through which their experiences were translated; that of Victorian Englishness.

THE ANGEL, THE TRAVELLER, THE WRITERS

Within the highly stratified world of Victorian society, both class and gender played essential roles in determining access to resources and mobility; both social and physical. When it comes to travel, social class crated the practical barriers, more specifically by imposing limits on both leisure time and financial resources. Thus, we often see travel viewed as an activity for the upper classes; those who wouldn't be financially burdened by the costs of early travel across the continent and for whom discrete access to leisure time was a birth right.[1]

Gender, meanwhile, acted as the social deterrent, determining what form of leisure was more suitable for whom. Women, especially wives, often found their roles defined around the notion of domesticity. Within the "spheres" of Victorian society the woman's role – particularly the middle-class woman- was conceived in a rather contradictory was; as the load barring pillar of society, the *"Angel in the House" who is expected to "administer the funds to require and maintain social and political status"*[2] while simultaneously being *"treated as little more than overgrown children who needed constant care and guidance"*[3]. That is not to say that within this system middle-class Victorian women wielded no power. On the contrary, the system of spheres exists in both a gendered and class-

[1] Baker, William J. (1979). „The Leisure Revolution in Victorian England: A Review of Recent Literature". *Journal of Sport History*, 6 (3). (p.78)
[2] Langland, E. (1992). *Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel*. PMLA, 107(2), (p.291)
[3] McKenzie, Precious. (2012). *The Right Sort of Woman: Victorian Travel Writers and the Fitness of an Empire*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing. (p.1)

based dimension, where the middle-class is the gatekeeper of social mobility, and the middle-class housewife the arbiter of class morality:

"The angel in the house is a middle-class ideal built explicitly on a class system in which political and economic differences were rewritten as differences of nature […]The middle-class Victorian woman, much more than the man, found herself interacting with the servants and regulating their behavior in the interest of maintaining middle-class control"[4]

This role as societal pillar extended further, as English women were expected to bear healthy English children, the notion took root that Victorian women must live *"sedate and restful lives"*[5] thus making any form of exertion anathema to the ideal housewife's lifestyle. The environment Victorian society sought to cultivate for its "proper women" was one which limited their mobility, both politically and physically, which bled into the way travel was perceived.

In the boom of travel that marked the reopening of the European continent after the fall of Napoleon, many found a new form of freedom for themselves as they crossed the border, James Buzard noting that travel allowed the tourist to experience a new form of creative freedom that could not be experienced in their regular domestic environment[6]. This power of travel to help one shape a new identity for oneself outside of the usual norms of their daily lives would, for the restricted women of Victorian England, be seen as a powerful escape from the expected life of dependable domesticity. However, travel to other countries was regarded as an activity form men. Travel situated itself within the "public sphere" instead of the domestic one, as it facilitated the forging of social and economic ties between home and abroad. Historically, travel rites like the Grand Tour were used by European powers to exchange political, economic and cultural ideas as well as strengthen alliances; with the key pawns in this game being the young heirs of European aristocracy. Travel combined the aspects of leisure and political power play in a manner which was seen as inherently masculine coded.

When women did travel, it was a socially agreed practice that it would be done as part of a group, either chaperoned or with their family. When maintaining the acceptable social order, women were thus, even when abroad, not travellers, but rather accompaniment for other men. The role of domestic angel and that of traveller, by extrapolation, seem to have been incompatible with one another. Still, attempts were made to bridge the two.

Victorian women abroad continued to play the same role as mediators and maintaining the image of order and proper decorum. Barbara Korte mentions the *English Woman's Journal* as an example of this, citing the publication's attempts to play into travel as an opportunity for women to challenge intersecting social norms while also downplaying the notion of travel as a form of leisure: *"This presentation of leisure travel in the English Woman's Journal is marked by the same ambivalences as its presentation of work. It hovers between an assertion of opportunity based on the desire to renegotiate existing intersections of gender, class, work, and leisure- and the latent awareness of a threat to domesticity suggested by new opportunities and ways of thinking. The fact that the Journal never openly calls travel a "leisure" activity, at least when women are involved, underlines such ambivalences."*[7]

Similarly, in *Strangers in Every Port: Stereotypes of Victorian Women Travellers* (1998), Janice Schroeder points out that, despite being traditionally associated with freedom and the ability to form a new identity for oneself abroad, travel did not truly offer the same escapist power for middle-class women. Instead of gaining any sense of escape, Schroeder argues, middle-class women built the illusion of it on the basis of the colonial and gendered realities that had already shaped their lives; carrying over and reproducing the same values abroad; the traveller's gaze mixing with the prescribed gender role: *"The authority of the one who gazes, however, is continually problematized and reshaped by his or her gendered, as well as racial, position. The description of the object of the*

[4] Langland, E. (1992). *Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel*. PMLA, 107(2), (p.295)
[5] McKenzie, Precious. (2012). *The Right Sort of Woman: Victorian Travel Writers and the Fitness of an Empire*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing. (p.1)
[6] Buzard, James. (1991). "The Uses of Romanticism: Byron and the Victorian Continental Tour." *Victorian Studies*, 35(1). (p 33)
[7] Korte, Barbara. (2012), "Travel Writing in 'The English Woman's Journal' (1858-1864): An Area of Leisure in the Context of Women's Work". Victorian Periodicals Review, 45(2). (p.161)

gaze is always determined by the social forces which produce the writing subject's relationship to language"[8].

While many middle-class women continued to reinforce the gendered and colonial paradigms as they travelled, others worked from abroad to dismantle the notions of gendered spheres at home. Because travel was regarded as a physical activity, periodicals of the time preferred to suggest activities such as needlework or attending plays as leisure activities[9]. As the leisure revolution changed how the Victorians practiced various leisure activities, women travellers were on the forefront of promoting physical exercise while abroad:

"Women travelers, when abroad, often participated in physical activities women were not allowed to participate in while in England. Rather than sedately play cards, lounge in bed, or sew by the fireside, British women travelers preferred to ride horses, climb mountains, hunt and canoe wild waters—all activities respectable Victorian women were not expected nor allowed to do".[10]

Often these women were also travel writers, who used the freedom that travel represents to further the goals of the feminist movement, bringing into the public consciousness women's demand for equal access to physical exercise[11]. New infrastructures developing across the world mean more women could travel alone safely, allowing for even the less adventurous travellers display their *"achievements of their peregrinations"* to the public as expressions of their femininity that were not lessened by their absence from the domestic sphere[12].

As some tried to break away from the gendered norms, others promoted travel in a manner than made it more palatable to the Victorian sensibility. Inside this sphere of women that continued to play within the acceptable norms, Schroeder identifies two stereotypes of the Victorian woman abroad: "Memsahib" and "Spinster Abroad". Schroeder writes of these stereotypes not as concrete archetypes of woman travellers, but rather as products of the resulting experiences of middle-class European women who used travel as a means of interacting with colonial life[13].

The "Spinster" is the wild woman of travel, *"eccentric, improper, and often mildly embarrassing to the other travellers encountered abroad"*[14], a character that seems to have sprung from an anti-suffragette pamphlet, the "*redundant, anomalous, single woman"*[15]. As traveller stereotype her discursive purpose is to reinforce Victorian gender norms by acting in a most improper manner; every action – from her writing to her leisure activities- is scrutinized for how it refused to conform to what is expected of a lady:

"If she writes travel books, and she frequently does, they are usually verbose, unnecessary, heretical and untruthful, with much trivial detail. Like men, the Spinster Abroad may travel with an agenda of overt social or political significance, or she may do such un-lady-like things as climb mountains or cross shallow rivers on foot"[16]

In contrast, the "Memsahib" is her polar opposite, who dutifully engages with the ideals of British womanhood in a manner that elevates her above everyone around her:

" […] the Memsahib […] is a married and therefore 'natural' woman whose mission is to accompany her husband […] Her travel diaries *are not written, in the first instance, for the general public but for the private view of a sister or maiden aunt. […] Her primary objective is always to provide British subjects with an example of ideal domestic womanhood […]*[17]*"*

---

[8] Schroeder, Janice. (1998). "Strangers in Every Port: Stereotypes of Victorian Women Travellers". Victorian Review, 24(2). (p.120)
[9] Korte, Barbara. (2012), "Travel Writing in 'The English Woman's Journal' (1858-1864): An Area of Leisure in the Context of Women's Work". Victorian Periodicals Review, 45(2). (p.159)
[10] McKenzie, Precious. (2012). *The Right Sort of Woman: Victorian Travel Writers and the Fitness of an Empire*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing. (pp. 4-5)
[11] Idem. (p.5)
[12] Korte, Barbara. (2012), "Travel Writing in 'The English Woman's Journal' (1858-1864): An Area of Leisure in the Context of Women's Work". Victorian Periodicals Review, 45(2). (p.159)
[13] Schroeder, Janice. (1998). "Strangers in Every Port: Stereotypes of Victorian Women Travellers". Victorian Review, 24(2). (p.122)
[14] Idem.
[15] Idem. (p.123)
[16] Idem. (p.122)
[17] Idem (p.122-123)

The two stereotypical women are constructed in a manner that allows for the propagation of Victorian gender norms. They both serve the same political purpose, used to maintain the social order by portraying women who disregard it as superficial and ridiculous while elevating those that act within the acceptable norms. The Spinster is selfish, using her time abroad for leisure, while also ensuring she looks un-womanly while doing it. The Memsahib does not participate in leisure, but rather continues her role by bringing the "light" of proper British domesticity abroad, sacrificing her own leisure time in order to further the ideals of her society. She embraces everything related to her femininity, from her behaviour to her marital status. Even the writings they both produce are placed in opposition; "books", which not only implies commercial purpose – highlighting her selfish nature again – but are also badly constructed; while the Memsahib's diaries are intimate, filled with wisdom meant to be passed on.

We see in these two constructions the ambivalent view on women travellers, where acceptance is often only found if the act of travel is done within the expected norms of an acceptable performance of the traveller's gender role. While many Victorians were quick to dismiss travel writing done by women, as modern readers we know not to fall into the same trap. It is a fact that women travel writers had a different lens through which they perceived the people and places around them. Schroeder argues that they possessed a more detail focused gazed that made them better travellers in general[18] while Laven notes that women who travelled to Italy were more focused on the human aspect of the nation and were more likely to extend sympathy towards Italians[19].

One example of woman travel writers was Isabella Bird Bishop. Having travelled to and written about Hawaii in the mid-1870s, Bird's perspective on the natives Hawaiians differs from that of her contemporary male counterparts in that she does not express outward hostility or disregard for them and their culture: *"Bird does not view Hawaiian people as sites for conquest; rather she hopes their natural, joyful lifestyle might influence Victorian culture. She infers that the English might learn how to live joyful, healthy lives because of information she provides in her travel book.[20]"* Although falling into English preconceptions of the "noble savage", this view lies in contrast with another Victorian woman, Harriet Martineau. Despite being a staunch feminist and outspoken critic of British foreign policy, Martineau ultimately expressed her support of England's *"'duty' to civilize the world"*[21].

Elizabeth Barret Browning, meanwhile, is a writer who took upon herself to spread awareness of the fight for Italy's independence. In her works of fiction *Casa Guidi Windows* (1851) and *Aurora Leigh* (1856), Browning constructs a "mirror Italy" in which her sense of self and her perception of Italy's political struggle merge into one. Transplanting the self onto the nation, Barret Browning grants Italy a feminine identity and, in turn, turns the struggle of the Risorgimento into a mirror for women's struggle for liberation. For Browning, Italy represents more than just a spiritual sister, but also, like for other Victorians abroad, a place of escape where one can find *"in Italian life the grace and joy that seems to have fled from industrialised and urbanised England"*[22]. However, this escapism is threatened by other forces seeking to control it; thus, support of the Risorgimento is both a political and moral imperative. To quote Matthew Reynolds:

"Barrett Browning's understanding of the Risorgimento echoes her own struggle for liberty and unification […]she had imagined herself as a subject people: she calls her future husband 'king'; […]In Casa Guidi Windows *(1851), her poem about the 1848 - 9 revolution in Florence, it appears that Italy too is in need of a strong husband […]An inspiring leader would have given her adoptive country the power to throw off Austrian hegemony in the same way as she herself, after her wedding*

[18] Idem (p.120)
[19] Laven, David (2015). "The British Idea of Italy in the Age of Turner", in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication. (np.)
[20] McKenzie, Precious. (2012). *The Right Sort of Woman: Victorian Travel Writers and the Fitness of an Empire*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing. (pp. 16)
[21] Schroeder, Janice. (1998). "Strangers in Every Port: Stereotypes of Victorian Women Travellers". *Victorian Review*, 24(2). (p.121)
[22] Camus, Marianne. (2009). "Elizabeth Barrett Browning in Italy. The Victorians and Italy", Polimetrica. (np.)

to Robert Browning, had managed to escape from the domestic tyranny of her father's household in Wimpole Street."[23]

Female emancipation was a popular issue in the 19th century and it was during this period that feminist ideals came to Italy where women began taking a major role in the Risorgimento; albeit in a contradictory manner where, despite the active contributions of women such as Cristina Belgioioso, the primary image that the movement promoted was that of woman as the "mother of the nation"[24]. Browning's use of similar imagery, portraying Italy as the historical mother of both Europe's nations and its culture is something that is meant to appeal to the English sensibility.

George Eliot similarly uses Italy as a space of self-discovery. *Romola* (1863) constructs a fictionalised historical Italy that allows its titular character to explore themes of identity. The novel is the end result of *"laborious reconstruction of fifteenth-century Florence owed in any case more to the lamp and the library than to the observing eye and the experience of contemporary Italy"*[25]; the fruit of a labour of passion for the subject's history and culture. As George Eliot's artistic M.O. was to devote herself to an accurate representation of both the outside world and the interiority of her characters [26], the novel *Romola* is, at its core, similar to *Casa Guidi Windows* in that it centres notions of feminine identity and liberation from a Victorian angle within an Italian setting. Its main character, Romola, is a woman stuck in a perpetual see-saw of societal expectations, constantly placed into the role of sainthood which, as Lawrence Poston notes, represents a role both ennobling and self-restricting[27] within the social sphere, thus making it easy to draw parallels to the notions of the ideal of Victorian female domesticity.

Like Browning, Eliot uses this interplay between the novel's setting and its subject matter to draw attention to the present Victorian England. Highlighting how even the romanticised Renaissance was not free of social injustice and turmoil, Eliot warns that the perceived golden era of the British Empire is similarly not without blemish:

"The overall impression Eliot wishes to give in Romola is that the fifteenth-century Florence was a place of turbulence and transition. Philosophically confused, morally uncertain, and culturally uprooted, the city was a prototype of the upheaval of nineteenth-century England. […] the two periods are more alike than either is to the ages that divide them, and there can be no doubt that Eliot saw the early nineteenth century not only as a final flowering of the modern temper that had been born in the Renaissance, but also as a re-enactment […] a historically orphaned child, disinherited of the social coherence, of the faith, of the eighteenth century […] condemned, as the Renaissance had been, to shape a future with no memory of a valid past." [28]

Finally, to use a work of non-fiction as a subject, Lady Morgan's *Italy* (1821) represents a culmination of the previously discussed notion of interplay between Victorian politics and Italy as a setting. For Lady Morgan in particular while the notion of gender-based struggles takes a central role in her work, her knowledge of politics and culture, both foreign and national, is vast enough to bridge the two worlds with ease. Laven in particular praises her talent both as a writer and political commentator, whose knowledge of subjects *"as varied as the impact of tariffs on the economy to the treatment of religious orders, from the quality of libraries and universities to the nature of censorship"*[29] allow her to be both informative and entertaining to the reader.

The intersection of gender and culture play a central role in her comments in *Italy*. In a manner not to dissimilar from the later works of Barret Browning, Lady Morgan uses language which encodes the notion of feminine suffering – "*her rich soil bathed in the blood of her sons, vainly shed in*

---

[23] Reynolds, Matthew. (1995). "Linking England to Italy: The Brownings' Poetry of the Risorgimento". Journal of Anglo-Italian Studies, 4. (p.45)

[24] Margiotta, Donata Maria. (1998). *George Eliot and Italy: a discussion of the relationship between English and Italian literature in the second half of the nineteenth century through the eyes of George Eliot*. MPhil Thesis. University of St Andrews. (pp 36-37)

[25] Rignall, John. (2006). "George Eliot and the Idea of Travel". *The Yearbook of English Studies*, 36(2). (p.139)

[26] Henry, Nancy. (2003). *George Eliot and the British Empire.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002. (p.49)

[27] Poston, Lawrence. (1966). "Setting and Theme in 'Romola'*". Nineteenth-Century Fiction,* 20(4). (p.365)

[28] Bonaparte, Felicia. (1979) *The Triptych and the Cross: The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination*. New York University Press, New York. (p.127)

[29] Laven, David (2015). "The British Idea of Italy in the Age of Turner", in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication. (np.)

defence" [30]- to describe the ravages Italy had suffered. *Italy*'s primary subject is the lives of the common Italian people, her gaze focused on the daily aspects of their lives while her commentary takes note of how the nation's corruption and social inequality affect them; with a particular interest on Morgan's part on the lives of Italian women, their suffering and their histories. In general, much of Morgan's time in Italy was spent in the company of a diverse collection of women. Be they lower of upper class, Italian or other British expats, Morgan's wide social circle allowed her to give voice in her writing to everyone.

This diverse array of opinions also had the added effect of expanding her own viewpoints and *"refine her ideology concerning the fight in favour of liberty and against oppressive institutions"*[31]and also refine her blind spots on certain aspects of Italian society, in particular towards upper class Italian women for whom she initially relied on stereotypes and hearsay to form her original views on:

"Women of the idle and moneyed classes […] often became the target of her satire. As a professional woman, she viewed their charitable role, imposed by the Church and by an unenlightened patriarchal aristocracy, as making them marginalized and subservient subjects. Similarly, she blames Italian women (much out of hearsay rather than from direct experience) for succumbing to the practice of cicisbeismo *and (surprisingly) for neglecting their maternal role"*[32]

Here we see echoed again the notion of motherhood, this time coming from someone who, in theory, should be against limiting women in such a manner. Lady Morgan's Victorian upbringing clashes thus wish the reality of class and gender identity in Italy; a distorted lens which, as Badin writes, is corrected through further authentic experiences with Italian women.

CONCLUSIONS

The advent of travel did not result in travel becoming a universally available pastime. For those of the moneyed classes, travel represented not only freedom, but also political power and class performance. In this ecosystem where class and gender intersect, women often found themselves in a difficult position during the Victorian Era. As Victorian women were expected to be the moral core of both the family and society, travel was deemed unfit as an activity for them unless it was under specific circumstances, such as travelling together with their husbands. While many enjoyed the freedom of travel to explore and engage in physical activities usually reserved for men, other Victorian women attempted to legitimize travel as an activity often played into this notion; promoting travel as not an escape from the usual gender roles, but as a means to extend their activities and influence outside of the household. Travel was both a political topic and a political tool; and even when abroad the women travellers continue to be beholden to Victorian ideals.

While abroad they were seen by society as either one of two reductive archetypes: the proper Victorian Lady, the domestic angel whose activities were indistinguishable from those back home; or a "spinster" archetype, who floundered her way through foreign lands in a crude attempt to mimic the travelling habits of men. Actual written works and accounts from Victorian women who travelled, however, showcased a much greater nuance. Isabella Bird Bishop spoke against the commonly held negative view of native Hawaiians while Elizabeth Barret Browning formed a sympathetic relationship to Italy in which her personal experiences were reflected in the nation's struggle for unity and freedom. Harriet Martineau, despite being a critic of the British Empire expressed her belief in British imperialism as a "civilising" force abroad. George Eliot's interest in Italian history and culture led to a thoroughly researched fictional recreation of Renaissance Florence that acted as a stage for her novel which explored Victorian issues of gender and social injustice. Lady Morgan's outspoken political nature allowed her to paint clearly the plight of regular Italians as well as be a voice for women's struggles in the country. All these women expressed a variety of views and feelings on the

[30] Morgan, Lady (Sydney). *Italy*. A New Edition in Three Volumes. London: Henry Colburn and Co., 1821. (p.18)
[31] Badin, Donatella Abbate. (2016). "Lady Morgan in Italy: A Traveller with an Agenda*". Studi Irlandesi: a Journal of Irish Studies*. 6. (p.140)
[32] Idem.

places they visited, with the single uniting element among them being that all these accounts and works exist through a uniquely Victorian English lens.

BIBLIOGRAPHY:

1. Badin, Donatella Abbate. (2016). "Lady Morgan in Italy: A Traveller with an Agenda". *Studi Irlandesi: a Journal of Irish Studies*. 6.
2. Baker, William J. (1979). "The Leisure Revolution in Victorian England: A Review of Recent Literature". *Journal of Sport History*, 6(3), 76–87.
3. Bonaparte, Felicia. (1979) *The Triptych and the Cross: The Central Myths of George Eliot's Poetic Imagination.* New York University Press, New York.
4. Buzard, James. (1991). "The Uses of Romanticism: Byron and the Victorian Continental Tour." *Victorian Studies*, 35(1), 29–49.
5. Camus, Marianne. (2009). "Elizabeth Barrett Browning in Italy. The Victorians and Italy", *Polimetrica,* pp.225-236.
6. Henry, Nancy. (2003). *George Eliot and the British Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
7. Korte, Barbara. (2012), "Travel Writing in 'The English Woman's Journal' (1858-1864): An Area of Leisure in the Context of Women's Work". *Victorian Periodicals Review*, 45(2), 158–174.
8. Langland, E. (1992). *Nobody's Angels: Domestic Ideology and Middle-Class Women in the Victorian Novel*. PMLA, 107(2), 290–304.
9. Laven, David (2015). "The British Idea of Italy in the Age of Turner", in David Blayney Brown (ed.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours,* Tate Research Publication.
10. Margiotta, Donata Maria. (1998). *George Eliot and Italy: a discussion of the relationship between English and Italian literature in the second half of the nineteenth century through the eyes of George Eliot.* MPhil Thesis. University of St Andrews.
11. McKenzie, Precious. (2012). *The Right Sort of Woman: Victorian Travel Writers and the Fitness of an Empire*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
12. Poston, Lawrence. (1966). "Setting and Theme in 'Romola'". *Nineteenth-Century Fiction*, 20(4), 355–366.
13. Reynolds, Matthew. (1995). "Linking England to Italy: The Brownings' Poetry of the Risorgimento". *Journal of Anglo-Italian Studies*, 4, 44-75.
14. Rignall, John. (2006). "George Eliot and the Idea of Travel". *The Yearbook of English Studies*, 36(2), 139–152.
15. Schroeder, Janice. (1998). "Strangers in Every Port: Stereotypes of Victorian Women Travellers". *Victorian Review*, 24(2), 118–129.

GALA GALACTION – AN AUTHOR OF FANTASTIC PROSE

Maria Beatrice Lucaciu
PhD, University of Oradea

Abstract: *Gala Galaction adopts the fantastic to enhance the mysterious atmosphere of an ancestral world of the Romanian village. His writing captures a continuous clash between Dionysus and Apollo, between good and evil, between man and the occult powers. Gala Galaction's work traces this duality in feeling, the inner struggle between secular and religious life.*

Keywords*: fantastic, an ancestral world, good, evil, power.*

Autorul operei *Moara lui Călifar* adoptă fantasticul pentru a potența atmosfera de taină a unei lumi ancestrale a satului românesc, privit din cele mai întunecate unghere ale sufletului strămoșesc. Temele majore identificate în proza fantastică a lui Gala Galaction sunt: credințele populare străvechi, timpul, pactul cu diavolul, practicile magice. Semnificative pentru acest gen literar sunt: *Moara lui Călifar*, *Copca Rădvanului*, *În pădurea Cotoșmanei*, *Andrei Hoțul*, *Gloria Constantini*. Teodor Vârgolici în Prefața cărții intitulate *Gala Galaction*[1] apărută la editura Eminescu în 1978 nota că opera scriitorului poate fi abordată din două perspective, prin parcurgerea a două căi- cea confesională și cea a receptării critice. Dacă Tudor Arghezi consideră că un scriitor trebuie cunoscut și perceput doar prin prisma operei sale, fără a oferi informații despre viața intimă, Gala Galaction simte în permanența nevoia de confesiune, publicând atât un jurnal confesiv, cât și numeroase articole autobiografice care cuprind toate gândurile, trăirile, ideile, sentimentele, zbuciumul sufletesc din fiecare etapă a vieții.

Criticul identifică un *dramatism tulburător* în opera lui Gala Galaction provenit dintr-o permanentă ciocnire dintre Dionysos și Apolo, dintre bine și rău, dintre om și puterile oculte, dintre realitate și fantastic, dintre realitatea de zi cu zi și canoanele religioase. Opera sa urmărește această dualitate în simțire a scriitorului, zbuciumul lăuntric dintre viața laică și cea religioasă, dualitatea personalității sale de care a fost mereu conștient și dornic de a o explica.

Aflăm atât din jurnal, cât și din scrierile autobiografice că personalitatea sa se datorează în mare parte tatălui său, Nicolae Pișculescu, un om generos, virtuos, iubitor de semeni și iubit de cei din jur. Iubitor de călătorii, tatăl scriitorului învață greaca și turca și aduce legendele străine în spațiul autohton, făcându-le cunoscute copiilor săi. Scriitorul mărturisește că la baza scrierilor precum *Moara lui Călifar*, *Andrei Hoțul*, *În pădurea Cotoșmanei* stau aceste istorisiri ale tatălui. Istorisirile autentice ale mamei, ale mamei Floarea și ale lui Ion Caraiman au fost transpuse artistic în *Papucii lui Mahmud*, *La vulturi* și *Lângă apa Vodislavei*[2].

Fantasticul apare în opera lui Gala Galaction fie ca element central, fie ca element care străbate direct creațiile, atingând desăvârșirea în creațiile folclorice. Cu toate că în povestirea *În drumul spre păcat*, tema este iubirea pentru dreptate, datorie, fantasticul apare cu scopul de a susține ideea autorului despre datorie. Adriana Niculiu afirmă că fantasticul ia forma miraculosului creștin în creațiile cu temă teologică: *„Dezlegarea încleștării între pasiune și datorie este posibilă, după scriitor, numai prin intervenția miraculoasă, supranaturală, a credinței"*[3].

În ***Moara lui Călifar*** apare ideea dorinței de înavuțire prin căi simple, mitul vrăjitorului care și-a vândut sufletul Satanei în schimbul unei comori. Există în narațiune două planuri: unul real și cel fantastic, iar trecerea de la un plan la altul se face suptil fără ca cititorul să observe. Moara, după cum sugerează și titlul se află în posesia lui Călifar, un om situat în afara timpului istoric „*Călifar era moș Călifar din vremi uitate stăpânit de forțe oculte pregătit să destrame orice suflet care dârjește la*

[1] Teodor Vârgolici, *Gala Galaction*, Editura Eminescu, București, 1978.
[2] Gala Galaction, *În loc de prefață*, în vol. *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A, București, 1949, p.11
[3] Idem, *Ibidem*, p. 190.

setea de inavuțire”[4]. Prezentarea morii și a lui Călifar ridică primele semne de întrebare ale cititorului accentuate de prezentarea locului sterp dintre cele două localități *„Dincolo de moară începea Căpriștea, un pământ pietros, scorburos și plin de mărăcini, în care numai necuratul își trăgea brazda cu coarnele” (p.26).* Practic moara se află la granița dintre două lumi: cea a realității și cea a chinului etern, e vama care deschide accesul tuturor celor care întocmesc pactul cu moș Călifar, respectiv cu diavolul. La fel ca în *Andrei Hoțul* apar inserții ale infernului pe pământ.

Dornic de nemurire, Moș Călifar își vinde sufletul diavolului în schimbul eternității. Singura pecete a trecerii timpului stă în substantivul moș. Textul sugerează regretul lui moș Călifar cu privire la starea sa inițială de muritor și la povara eternității *„- Ce pomană ți-ai face! Sunt trei sute de ani de când port în oase o viață blestemată și sunt afurisit să nu pot să mor decât omorât” (p.33)*. Iazul și moara sunt uneltele diavolești datorită aspectului neted al apei care rămâne nemișcată, iar în adâncimea ei se află oasele celor ispitiți de dorința de a fi procopsiți. Descrierea morii, a iazului și a lui moș Călifar creează o atmosferă de spaimă, terifiantă. Lumea din satul Alăutești vorbește ori de câte ori are ocazia despre soarta nefericită a tinerilor care își încearcă acolo norocul.

Călătoria lui Stoicea este una inițiatică, iar drumul spre miazănoapte anticipează tragismul evenimentelor. Tot de sorginte tragică ține și imaginea cucuvelei, precum și afundarea mâinilor în iaz și stropirea feței lui Stoicea cu această apă malefică care declanșează distorsionarea firului narativ.

Stoicea se trezește de două ori sub același stejar: prima dată de razele soarelui, iar apoi de picăturile de ploaie. A doua sugerează că întâlnirea lui cu morarul a avut loc în plan oniric. Personajul vrea să se întoarcă în sat, în spațiul său protector, însă ploaia îi șterge cărarea, el nu se poate orienta și rătăcește. La fel ca în opera *La hanul lui Mânjoală*, eroul rătăcește printr-un labirint existențial fără nicio soluție salvatoare, o pânză de păianjen coordonată de puterea magiei. Asemenea lui Făt – Frumos, Stoicea o salvează eroic pe Tecla, fiica boierului Rovin și drept răsplată primește o slujbă la curtea boierului. Norocul îi surâde tânărului, aparent, fără intervenția morarului. Timpul se scurge repede, însă într-o continuă stare de beatitudine, stare suprimată de năvălirea turcilor.

În timpul confruntării cu tătarii, Stoicea se trezește ca dintr-un vis în fața morarului și realizează cu amărăciune că procopseala a fost doar o iluzie și de aici apare și setea de răzbunare. Îl ucide pe morar, eliberându-l astfel din mrejele pactului faustic și apoi se sinucide, aruncându-se în iaz pentru a da veridicitate poveștilor spuse de bătrânii din Alăutești despre moara lui Călifar. Finalul povestirii este unul justițiar, chiar dacă este un final deschis interpretărilor, el are rolul de a oferi veridicitate zvonurilor din sat, dar mai ales de a demonstra încă o dată că banul este ochiul dracului și că omul trebuie să fie mulțumit cu sărăcia sa.

Andrei Hoțul apare în 1916 , în momentul în care România se pregătește să intre în război și din această cauză nu se poate bucura de prea multe recenzii sau de o bună receptare din partea criticii. Mai târziu, unii critici consideră nuvela ca fiind de factură teologică, iar alții o nuvelă fantastică. Indiferent din ce perspectivă este privită, farmecul acestei nuvele este redat de timpul fictiv, considerat de Gheorghe Perian[5] un timp al *diegezei*. Cititorul este atenționat încă de la început că este introdus într-o lume de basm, un univers plin de miraculos paralel cu lumea reală „*Era odată un făcător de rele cu numele Andrei. Faima lui se răspândi cu fiorii spaimei, peste o lume întreagă, și flinta-i sămănase, în carne vie, un căuș de gloanțe [...] Căci peste tot și pretutindeni, norocul lui de hoț îl purtase teafăr –teferel, ca pe Făt – Frumos fugaru-i năzdrăvan” (p.85).*

Andrei, un hoț de temut al acelor locuri, trece printr-o pădure și se întâlnește cu patru diavoli, *patru îngeri negri, fiecare cu câte un vătrai*, înteținд un foc imens, focul din iad care va chinui sufletul hoțului Andrei după moarte. Construcția personajului, asemeni unui Făt – Frumos din poveste, care nu se teme de nimeni și de nimic, este tot de factură miraculoasă. Întâlnirea cu aceste ființe stranii i se pare una firească, însă este tulburat de imaginea chinurilor teribile care îi sunt pregătite pentru viața cea veșnică.

Gheorghe Perian consideră că această nuvelă este o îmbinare armonioasă dintre fantastic și fabulos, ceea ce îi oferă autenticitate atât nuvelei, cât și scriitorului Gala Galaction. Cititorul de specialitate este mereu preocupat să verifice unde începe fabulosul și unde continuă fantasticul. Dacă

[4]Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2014, p.161.
[5] Gheorghe Perian, *Despre Gala Galaction*, Editura Limes, Cluj- Napoca , 2005, p. 39.

ar fi să menționăm încă o dată diferența dintre ele am spune că miraculosul nu ține de lumea reală, nu face parte din ea, lumea fantastică este distinctă de lumea reală, în timp ce fantasticul își are rădăcinile în lumea reală, la început totul pare a fi parte din realitatea înconjurătoare, ca mai apoi să apară incluziuni ale straniului, ale irealului în realitate. Prezența celor patru ființe miraculoase la începutul nuvelei atenționează cititorul de prezența fabulosului și a elementelor miraculoase *„Patru îngeri negri, fiecare cu câte un vătrai, stăteau împrejur și grijeau de foc și tot turnau la lemne, de înflorise grătarul ca brândușa de toamnă" (p. 85).*

Dacă întâlnirea cu cei patru diavoli ține de miraculos, imaginea pustnicului Nil se îndreaptă către fantastic. Pustnicul, bătrân fiind în momentul în care se întâlnește cu Andrei, va mai trăi încă o sută de ani până când tâlharul își va ispăși canonul de pocăință pentru a se salva de focul eternității. Această longevitate a eroilor este des întâlnită în opera fantastică a lui Gala Galaction. Un exemplu ar fi moș Călifar, un reprezentant al necuratului, pe când Călugărul Nil este simbolul binelui, al dreptății, mesagerul divinității, cel care îl salvează de la pedeapsa veșnică pe Andrei.

Tot de ordinul supranaturalului ține modul în care călugărul primește mesajul divin și transformarea Duhului Sfânt în porumbel: hoțul va fi iertat numai după ce pustnicul va găsi cheia cu care l-a închis pe Andrei în biserică și pe care acesta trebuie să o arunce în helești. La fel ca în celelalte scrieri fantastice apare motivul apei și al timpului. Apa este un simbol al renașterii, al reînoirii, al purificării, iar peștele în burta căruia se află cheia adus în dar de către credincioși sihastrului ne duce cu gândul la mitul lui Policrat, un mit reinterpretat. Policrat este un om norocos, putred de bogat care trăiește în insula Samos, un loc cunoscut pentru calitatea vinului și a prosperității. Fiind invidiat de cei din jur, prietenii îl îndeamnă să aducă o ofrandă zeilor invidioși, aruncând în mare un obiect prețios. Policrat aruncă în mare un inel, însă îl descoperă în burta unui pește pe care slujitorii îl prind din mare. Acest refuz al zeilor reprezintă declinul lui Policrat. Prietenii, înfricoșați de această întâmplare, părăresc insula, iar Policrat își pierde norocul și moare răstignit. Morala legendei este că omul trebuie să își cunoască locul în lume, să fie cumpătat și să nu greșească în fața zeilor pentru a nu fi aspru pedepsit. Dacă Policrat este pedepsit de zei pentru îngânfarea lui și pentru cutezarea de a-i osândi pe zei prin aruncarea inelului în mare, Nil, alesul lui Dumnezeu, este cel mai înțelept dintre cei zece anahoreți pentru că el este singurul care acceptă pocăința lui Andrei, singurul care înțelege că pușca este o armă fără cuget și de aceea va deschide ușa bisericii, îl va lăsa pe Andrei să intre cu tot cu arme, pregătindu-i un canon de pocăință pentru a-l transforma în final din călău în *soldat al credinței*.

Timpul este un alt element care poate marca prezența fantasticului în operele lui Galaction. Deși au trecut o sută de ani din momentul întâlnirii celor doi, respectiv din momentul în care Nil îl închide pe Andrei în biserică și până când găsește cheia în pântecele unei mreane, cei doi par neschimbați în clipa reîntâlnirii. Gheorghe Perian notează: „*un alt motiv întâlnit în nuvela lui Gala Galaction: acela al timpului încremenit. Andrei Hoțul petrece o sută de ani în biserica din munte, dar vremea nu lasă urme asupra lui. Când sihastrul Nil revine și îl absolvă de păcate, Andrei nu pare cu nimic mai bătrân decât fusese în ziua când a rămas zăvorât în biserică"*[6]. Criticul consideră că timpul istoric se dizolvă într-un timp mitic și că întâlnire dintre Andrei Hoțul și călugărul Nil are loc la granița dintre două orizonturi temporale total diferite și foarte îndepărtate.

Deși critica consideră opera *Doctorul Taifun* este un roman psihologic, există unele trimiteri spre sfera fantasticului. Doctorul Bobircă, un cardiolog renumit, se simte marginalizat, nu își găsește locul în societate, se simte un inadaptat încă din momentul nașterii, el considerând că este respins și de către propria sa mamă din cauza aspectului său hidos. Trăiește singur, izolat de societate, singura legătură pe care o are cu exteriorul este așa-zisa prietenie cu medicul Hristudorache. Din discuțiile celor doi deducem că doctorul Bobircă crede că femeia este înzestrată cu puteri vrăjitorești și că nu se poate ieși din mrejele sale doar prin eforturi raționale. Femeia, în viziunea sa, nu este altcineva decât un mesager al diavolului: *„Dimitrie Bobircă are intuiția puterilor ei vrăjitorești. Să nu uităm că Floreal este, cum singură mărturisește, nepoată de țigancă vrăjitoare. În prezența ei, bărbatul se simte împresurat de vrăji și puteri hipnotice cărora nu li se poate împotrivi și din plasa cărora nu se*

[6] Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, Editura Didactică și Pedagogică, 2014, p. 42-43.

poate elibera prin eforturi raționale"[7], iar atitudinea doctorului față de femeie poate fi dominată de dorință sau chiar de frică, fiind înspăimântat de demonismul ei, dar și de adâncurile iraționale ale feminității.

În pădurea Cotoșmanei pornește de la aceeași temă a vrăjitoriei, a deochiului, a magiei populare. Gheorghe Glodeanu aseamănă târgul Râurenilor cu un Babilon modern, fiind un centru al lumii unde se întâlnesc diferite culturi. Fiecare naționalitate fiind reprezentată prin marfa vândută. Criticul compară această povestire cu Hanul Ancuței a lui Mihail Sadoveanu, o dată prin deschiderea povestirii, prin prezentarea locului, iar mai apoi prin anticiparea evenimentelor de mai târziu *„ Târgul Râurenilor fusese mănos, anul acela, cum nu mai fusese multă vreme, fiindcă toate roadele țării se făcuseră și aveau căutare" (p.92).* Povestirea surprinde lumea negoțului, unde un grup de negustori vine să își vândă marfa la cunoscutul târg din Răureni. Bucuroși de profit, aceștia sărbătoresc în curtea lui Covrig.

Dintre negustorii prezenți se remarcă cel mai tânăr dintre ei, Mantu Miu care se plânge de o puternică durere de cap cauzată cel mai probabil de farmece. Protagonistul vrea să ajungă cât mai repede acasă, la mama sa, pentru că aceasta este expertă în arta descântatului, cel mai bun remediu pentru durerea de cap a flăcăului. În drum spre casă, cei zece negustori poposesc în pădurea Cotoșmanei, un loc de rea anvergură, însă singurul care remarcă pericolele este Mantu Miu, singurul negustor lucid dintre cei prezenți, ceilalți fiind dominați de puterea seducătoare a vinului. Este menționat acel loc din miazănoapte, latura vulnerabilă a pădurii. Același loc este menționat și în *Moara cu Noroc,* un loc din care vin nenorocirile, o parte din care vin *relele*.

Noaptea este momentul propice apariției farmecelor și a magiei. Întunericul amorțește simțurile și trezește starea de teamă, de spaimă. Odată cu lăsarea întunericului își fac apariția o serie de personaje fantastice, uneori chiar hidoase care au puteri magice și care acționează asupra celorlalte personaje: *Lighioana cu păr de vulpe și trup de om* folosește o mână de mort și reușește să îi adoarmă pe cei nouă negustori. Curajos din fire, Milu împușcă misterioasa arătare, însă nu reușește să își trezească tovarășii, fiindcă aceștia au fost vrăjiți. Sunetul armei îi aduce însă pe oamenii din sat, printre care se află și istețul Cotelici. Vraja nu poate fi ruptă decât cu ajutorul lui Cotelici, una dintre slugile necuratului, a celui care cunoaște aceste tehnici. Aparent, acest binefăcător este o variantă feminină a Sfintei Duminici, din basme, care cunoaște atât binele, cât și răul pentru a găsi cele mai bune metode de a remedia răul, pentru a reda starea de bine în lume. Singurul care scapă de sub vrajă este Mantu Miu, el fiind deja sub vraja deochiului și astfel reușește să îi salveze pe camarazii săi.

Dacă în *Moara lui Călifar* elementele fantastice apar încă de la început, prin descrierea morii, a împrejurimilor și a morarului Călifar, alternând continuu cu elementele reale, aici elementele fantastice introduse treptat printr-o *măiestrită gradație*. Opera începe cu descrierea târgului, continuă prezentând atmosfera din casa lui Covrig. Totul ține de sfera realului, însă apare un prim detaliu care poate sau nu să treacă neobservat. Milu, cel mai tânăr dintre toți are o puternică durere de cap. Nuanța fantastică își are punctul de pornire din acest prim detaliu. Pentru a oferi cât mai multă ambiguitate nuvelei, naratorul sugerează faptul că Miu stăpânit de o îngrozitoare de cap, trăiește un zbucium lăuntric, crescând pe măsura derulării firului narativ, ajungând până în punctul de a halucina.

Starea lui Miu este prezentată de către narator prin trecerea de la realitate la imaginar și de aceea apariția lighioanei cu păr de vulpe și trup de om poate crea cititorului un semn de întrebare: este o fantasmă adevărată sau este vorba de o altă închipuire a lui Miu. Pendularea dintre cele două lumi durează până în momentul în care Florea Tocălie analizează lighioana ucisă de Miu și constată că e un hoț deghizat.

Povestirea are un final deschis, Mantu Miu împușcă vrăjitorul care este înmormântat împreună cu unealta magică. Aceasta fuge din mormânt accentuând ideea că răul nu dispare niciodată.

Din categoria povestirilor fantastice face parte și *Copca Rădvanului*. Povestirea descrie locul sugerat de titlu ca fiind un loc blestemat. Năpasta survine în urma unui eveniment tragic. Mură, fiu de țigan, apreciat de boier, este răsplătit pentru fidelitatea sa cu o vioară scumpă. Deși lumea vorbește că acesta ar avea niște sentimente mai aparte față de fiica stăpânului său, Oleana, boierul nu apleacă urechea la gura lumii și nu îl alungă pe Mură de la curtea boierească.

[7] Ibidem, p.103-104.

Iubirea celor doi înflorește pe zi ce trece, însă nu se poate împlini din cauza diferențelor de ordin social și etnic. Evenimentul care declanșează tragismul personajelor este logodna prestabilită a frumoasei Oleana cu unul dintre tinerii boieri pețitori. Mură este obligat, datorită talentului său și a încrederii boierului, să cânte la marele eveniment. Considerând acest lucru fatal, Mură cere ajutor mamei sale, specialistă în arta magiei, de a nu participa la eveniment. Văzând că magia nu funcționează, că toate merg pe dos, mama îl sfătuiește pe Mură să fugă din țară pentru a se căsători cu o fată din aceeași categorie socială. Mură ar fi putut deveni un artist renumit la Viena, dacă dragostea oarbă pentru Oleana nu l-ar fi ținut pe loc.

Văzând încăpățânarea fiului său, mama îl avertizează că iubirea dintre ei doi se va putea împlini numai după moarte, amândoi sfârșind în apele Oltului. În drum spre petrecere, când Mură însoțește alaiul, ajunși în dreptul locului numit Copca, pământul dispare de sub copitele cailor, iar rădvanul miresei este înghițit de apele Oltului. Vrăjile Saftei sunt evidențiate prin acțiunile viorii care țâșnește din apă și continuă să cânte. Forțele oculte nu pot ieși învingătoare, astfel că după multe rugăciuni la fața locului, vioara se *dezleagă* din vrajă, se oprește din cântat și *plesnește* ca un butoi, iar apele liniștite acum scot la liman pe cei doi îndrăgostiți.

Finalul povestirii ilustrează imaginea terifiantă a nunții realizate sub practicile culte: „*Diavolul schimonosise cinstita cununie" (p.50).* Finalul povestirii este unul justițiar, chiar dacă este un final deschis interpretărilor, el are rolul de a oferi veridicitate zvonurilor din sat, dar mai ales de a demonstra încă o dată că iubirii nu i te poți împotrivi, ea are propriile legi și că iubirea adevărată străbate granițele acestei lumi.

Gloria Constantini are ca punct de plecare motivul comorii blestemate, motiv des întâlnit în literatura populară și cea cultă. Deși este considerată mai degrabă o poveste romantică, doi frați se îndrăgostesc de aceeași femeie, Frusina, elementele fantastice apar în momentul descoperirii unei comori. Locul în care este descoperită comoara anticipează tragismul evenimentelor care vor urma. Prezența celor trei cranii situate lângă comoară întărește ideea prezenței forței oculte. Craniile rânjesc deoarece blestemata comoară descoperită cere alte trei cranii, de unde reiese și finalul tragic al personajelor. Cuprins de patosul iubirii pentru frumoasa Frusina, Constantin își ucide fratele și vrea să fugă împreună cu aleasa inimii pe celălalt mal al Dunării. Cei doi nu reușesc să își ducă la bun sfârșit planul, pentru că aceștia sunt împușcați de grăniceri în timp ce încearcă să treacă fluviul.

Așadar, Gala Galaction pune o piatră importantă în temelia literaturii fantastice, lânsând poporului său un tezaur narativ care trezește admirația și încântare cititorului pe măsură ce este descoperit.

BIBLIOGRAPHY:

1. Galaction, Gala, *În loc de prefață*, în vol. *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A, București, 1949.
2. Glodeanu, Gheorghe, *Orientări în proza fantastică românească*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2014.
3. Perian, Gheorghe, *Despre Gala Galaction,* Editura Limes, Cluj- Napoca , 2005.
4. Vârgolici, Teodor, *Gala Galaction*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

TO BE AND NOT TO BELONG: IDENTITY DILEMMAS IN MIHAIL SEBASTIAN'S WRITINGS FROM AN INTERCULTURAL PERSPECTIVE

Pop Maria-Nicoleta
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: *This paper proposes an integrated analysis of Mihail Sebastian's work, focusing on the problematics of identity within the intercultural tensions of the interwar period. Starting from the author's Journal, regarded as both a document of conscience and of ethical lucidity, the study examines the ways in which the experience of otherness is internalized and transformed into a form of "inner exile" that permeates not only the diaristic discourse, but also Sebastian's fictional and dramatic constructions. In novels such as For Two Thousand Years and The Town with Acacias, identity is configured through tense and unstable registers, marked by oscillation between acceptance and rejection, between the desire for integration and the impossibility of achieving it. The characters thus become spaces in which belonging is constantly negotiated, reflecting a fragmented self engaged in a continuous dialogue with the norms and prejudices of the majority society. At the same time, Sebastian's theatre – from Holiday Game to The Star Without a Name – offers an apparently lighter perspective which, at a deeper level, reveals the mechanisms of identity dissimulation and symbolic escape. The critical approach highlights the fact that, beyond the diversity of literary genres he explores, Sebastian's work constructs a genuine poetics of non-belonging, in which identity is not a fixed condition, but a dynamic process, vulnerable to the pressures of historical and ideological contexts. From an intercultural perspective, such a positioning becomes highly revealing for understanding the relationship between the individual and the community within a space shaped by exclusion and ambiguity. By articulating these diaristic, narrative, and dramatic dimensions, the paper argues that Mihail Sebastian does not merely reflect an identity crisis specific to his age, but also implicitly formulates a model of critical consciousness in which "to be" and "not to belong" coexist as constitutive dimensions of modern subjectivity.*

Keywords: *being, exile, identity, interwar literature, belonging*

Abordând problema identității în scrierile lui Mihail Sebastian, se impune de la început observația că neapartenența nu funcționează, în cazul său, ca simplă temă biografică sau ca efect direct al condiției de intelectual evreu într-o Românie interbelică tot mai radicalizată ideologic. Desigur, această dimensiune istorică este esențială, mai ales în *De două mii de ani* și în *Jurnal*, unde antisemitismul, excluderea profesională și degradarea morală a mediului intelectual românesc devin realități imposibil de ignorat. Totuși, literatura sebastiană transformă experiența marginalizării într-o problemă mai amplă, de ordin existențial și intercultural. A nu aparține nu înseamnă doar a fi respins de o comunitate, ci a trăi într-un spațiu interior al nesiguranței, al suspendării și al imposibilității de a coincide deplin cu sine, cu ceilalți, cu iubirea sau cu propria istorie.

Din această perspectivă, opera lui Sebastian poate fi citită ca o meditație asupra identității instabile. Personajele sale participă la viața socială, iubesc, conversează, frecventează locuri familiare și încearcă să se integreze în spații culturale sau afective recognoscibile, dar între ele și realitate persistă mereu o distanță greu de anulat. Această distanță se manifestă discret, prin ezitare, luciditate excesivă, melancolie și sentimentul fragilității oricărei forme de adăpost. Tocmai de aceea, neapartenența sebastiană trebuie înțeleasă ca o structură de profunzime a conștiinței moderne interbelice.

Nicolae Manolescu surprinde această tensiune atunci când afirmă că „Sebastian este scriitorul unei limbi române perfecte, dar al unei conștiințe duble: evreul care iubește România și românul care nu-și poate uita originea”[1]. Observația este importantă, deoarece fixează paradoxul central al identității la Sebastian. Scriitorul se află în interiorul culturii române; o iubește, o slujește printr-o limbă literară de mare rafinament, dar descoperă treptat că acest spațiu formator poate deveni ostil.

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 1001 GRAMAR, București, 1998, p. 501.

De aici provine dramatismul său: nu este vorba despre opoziția simplă dintre un „eu” marginal și o lume străină, ci despre fisura apărută chiar în interiorul unei lumi resimțite ca proprie.

Această tensiune atinge una dintre formele sale cele mai clare în romanul *De două mii de ani*. Publicat în 1934 și însoțit de celebra prefață a lui Nae Ionescu, romanul a provocat un scandal major tocmai pentru că punea în discuție raportul dintre evreitate, cultură română și apartenență. Naratorul trăiește drama unei duble imposibilități: nu se poate integra deplin nici în comunitatea evreiască tradițională, dar nici în lumea românească intelectuală în care s-a format. El aparține, într-un anumit sens, ambelor spații, dar nu poate fi absorbit integral de niciunul. Identitatea sa nu este o certitudine, ci o întrebare permanentă.

De aceea, personajul sebastianian refuză identitatea impusă din exterior și problematizează orice apartenență rigidă. El nu poate accepta o formulă identitară compactă, deoarece o asemenea formulă ar simplifica tocmai complexitatea propriei sale conștiințe. Romanul este construit pe această tensiune dintre apropiere și distanță. Naratorul admiră cultura română, frecventează cercurile universitare, participă la viața intelectuală a epocii și caută să se integreze într-un spațiu pe care îl consideră al său. În același timp, descoperă că această lume începe să îl privească drept străin. Ruptura devine cu atât mai dureroasă cu cât se produce în raport cu o lume iubită, nu cu una indiferentă.

Un fragment reprezentativ din roman exprimă această dramă a identității resimțite ca fatalitate: „Suferi pentru că ești evreu; ai înceta să fii evreu în momentul în care nu ai mai suferi; și nu ai putea fi evreu. Este, apăsătoare fatalitate. Dar tocmai de agonizâ până la scăpa de suferință decât încetând a de sigur, o aia nu e nimic de făcut: Juda va sfârșitul veacului”[2]. Citatul concentrează tensiunea dintre identitate și suferință. Apartenența apare ca o condiție dureroasă, imposibil de abandonat. Naratorul nu se poate desprinde de identitatea care îl vulnerabilizează, dar nici nu o poate transforma într-o certitudine simplă. Suferința devine, paradoxal, atât stigmat, cât și element constitutiv al sinelui.

Relația dintre Mihail Sebastian și Nae Ionescu adâncește această problemă. Marta Petreu insistă asupra dependenței intelectuale a lui Sebastian față de mentorul său, considerând că: „ideile politice ale lui Sebastian provin, în proporţie de măcar 90 la sută, dacă nu mai mult, din laboratorul de gîndire politică al lui Nae Ionescu. Nu avem, cu alte cuvinte, un ideolog original în persoana lui Sebastian. Avem numai un popularizator cvasicotidian şi foarte talentat al corpusului doctrinar – reacţionar – al lui Nae Ionescu”[3]. Mai mult, criticul surprinde sugestiv raportul de subordonare intelectuală dintre cei doi, afirmând că „adesea [...] cei doi funcţionează în duet, basul interpretînd La potecă, tenorul îngînîndu-l supus La Balinţ”[4]. Citatul trebuie înțeles nu doar ca reproș ideologic, ci și ca indiciu al unei dependențe formative. Sebastian se desprinde greu de lumea care l-a modelat, chiar atunci când aceasta îl rănește. Neapartenența sa devine, astfel, nu doar efectul excluderii exterioare, ci și consecința imposibilității unei rupturi interioare definitive.

Aceeași dramă atinge în *Jurnal* forma cea mai acută, textul devenind expresia directă a neapartenenței sebastianiene. Experiența excluderii nu mai este filtrată prin ficțiune, dar este înregistrată nemijlocit, pe fondul degradării istorice accelerate. Sebastian consemnează marginalizarea profesională, izolarea socială, radicalizarea foștilor prieteni și destrămarea progresivă a lumii culturale în care se formase. Într-o notă cutremurătoare, scriitorul înregistrează mecanic violența devenită cotidiană: „105 sau 107 (n-am reținut bine cifra) e numărul familiilor ridicate ieri-noapte: părinți, copii, frați, surori. Motivul: nereguli la prestarea muncii obligatorii”[5].

Leon Volovici observă că jurnalul funcționează ca un „jurnal de bord”[6], imagine potrivită pentru o existență obligată să traverseze un timp amenințător, nesigur, lipsit de repere ferme.

În spatele neliniștii se conturează drama scriitorului care nu mai reușește să își găsească locul legitim al creației într-o epocă aflată în destrămare. Oboseala pe care o resimte exprimă o criză profund existențială, o epuizare a conștiinței supuse permanent presiunii istorice și interioare: „Mereu

[2] Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, Editura Națională - Ciornei, București, 1935, p. 31.
[3] Marta Petreu, *Diavolul şi ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 102.
[4] *Ibidem*.
[5] Mihail Sebastian, *Jurnal: 1935-1944*, prefață și note de Leon Volovici, traducere de Alina Skultéty Editura Humanitas, București, 2021, p. 472.
[6] Leon Volovici, prefață la Mihail Sebastian, *Jurnal 1935–1944*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 6.

obosit, dincolo de orice explicație normală. Sunt într-adevăr bolnav?. Trăiesc într-o continuă tensiune nervoasă. Nu sunt în stare să-mi recapăt echilibrul. În mare parte, de vină e casa. Dar marele vinovat sunt eu însumi, care mă las destrămat prea ușor, prea repede”[7]. În această mărturisire se reflectă fragilitatea unei conștiințe incapabile să se mai adapteze firesc lumii în care trăiește. Sebastian resimte tot mai acut ruptura dintre sine și spațiul cultural căruia continuă să îi aparțină afectiv, fără a mai putea găsi în interiorul lui sentimentul stabilității sau al protecției. Această ambivalență diferențiază radical literatura lui Sebastian de simpla literatură a resentimentului. Scriitorul nu se prezintă ca victimă exemplară și nu transformă suferința într-un spectacol moral. Dimpotrivă, își notează slăbiciunile, ezitările, contradicțiile și oboseala interioară cu o sinceritate aproape dureroasă. El rămâne lucid chiar și atunci când luciditatea îl epuizează. În acest sens, neapartenența nu se naște doar din ostilitatea lumii, ci și din imposibilitatea de a se refugia în certitudini simple

Pentru Sebastian, scrisul este o formă esențială de continuitate interioară și de menținere a propriei identități. Întreruperea actului creator echivalează cu pierderea legăturii atât cu lumea ficțională, cât și cu sine însuși. De aceea, notația din *Jurnal* capătă o semnificație profund existențială: „A te întrerupe 5 zile din scris nu însemnează numai a pierde 5 zile de lucru. E ceva mai grav. Pierzi tonul just, te îndepărtezi de oamenii tăi, tu nu-i mai regăsești, ei nu te mai recunosc”[8]. Se sugerează fragilitatea echilibrului creator și dificultatea de a păstra o relație stabilă cu propriul univers interior. Personajele, devenite extensii ale conștiinței autorului, nu mai aparțin exclusiv ficțiunii, dar funcționează ca spații ale identității și ale continuității afective. Astfel, ruptura de scris devine și o ruptură de sine, accentuând sentimentul dezagregării interioare și al neapartenenței.

În aceeași logică se înscrie și fragmentul în care Sebastian respinge solidaritatea colectivă trăită ca formă de anulare a individualității: „Ceea ce mă dezolează mai ales este senzația de´ a pierde pe fiecare zi siguranța singurătății mele, de a mă vedea solidar cu Marcel Winder și lanchelevici Șapsă, de a coborî pe scara înduioșării în comun, de a deveni odată cu ei, la fel cu ei, un individ care se compătimește și se mângâie. Cordialitate ovreiască, pe care o urăsc. Mă tentează gândul de a repezi un cuvânt brutal la întâiul prilej, pentru ca să se știe că așa cum sunt aici între zece oameni, care mă cred «fratele lor de suferință», eu sunt singur, absolut singur, definitiv singur”[9]. Pasajul exprimă foarte clar refuzul reducerii identității personale la o identitate colectivă. Sebastian nu respinge solidaritatea din indiferență, ci din teama de a nu fi absorbit într-o categorie care îi simplifică experiența. El nu vrea să devină doar „fratele de suferință” al celorlalți, fiindcă această formulă ar anula tocmai singularitatea conștiinței sale.

Dacă în *De două mii de ani* și în *Jurnal* neapartenența este legată direct de identitatea istorică și culturală, în teatru ea capătă forme mai subtile, transferându-se în registrul afectiv și existențial. Personajele dramatice nu se confruntă explicit cu excluderea ideologică, dar trăiesc aceeași imposibilitate a instalării definitive în lume. Spațiile teatrale construite de Sebastian sunt refugii fragile, enclave provizorii în care personajele încearcă să suspende realitatea. Totuși, aceste spații nu pot dura. Realitatea revine, iar iluzia se dovedește incapabilă să ofere un adăpost definitiv.

În *Jocul de-a vacanța*, această problematică este construită în jurul ideii de suspendare a realului. Personajele intră într-un spațiu separat de lume, vila Weber, unde trecutul, obligațiile sociale și identitățile cotidiene sunt puse între paranteze. Vacanța nu este un simplu decor, ci o strategie existențială. Ea permite personajelor să trăiască pentru scurt timp ca și cum viața ar putea fi reinventată, ca și cum timpul ar putea fi oprit, ca și cum fericirea ar putea fi salvată prin convenție.

Totuși, titlul piesei introduce deja limita acestei experiențe: nu este vorba despre vacanță, ci despre „jocul” de-a vacanța. Personajele știu că lumea construită de ele este artificială, fragilă și provizorie. De aceea, iluzia nu are inocență deplină. Ea este trăită lucid, iar această luciditate îi anunță destrămarea. Corina exprimă exemplar această conștiință atunci când spune: „Poate că nici eu n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești… Poate că într-adevăr totul n-a fost decât o părere, o glumă, un joc”[10]. Replica sugerează că identitatea trăită în interiorul vacanței are

[7] Mihail Sebastian, *Jurnal: 1935-1944, loc. cit.*, p. 570.
[8] *Ibidem*, p. 241.
[9] Mihail Sebastian, *De două mii de ani, loc. cit.*, pp. 20-21.
[10] Mihail Sebastian, *Jocul de-a vacanța*, București, Editura Minerva, 1972, p. 86.

consistența fragilă a ficțiunii. A fi „o fată dintr-o carte” înseamnă a aparține unei imagini trecătoare, nu unei realități durabile.

Prin urmare, piesa poate fi citită ca o dramă a refugiului imposibil. Personajele încearcă să evadeze din realitate, dar nu pot ieși complet din propria biografie. Trecutul continuă să existe, iar lumea exterioară reintră inevitabil în scenă. Sebastian sugerează astfel că omul modern nu mai poate construi spații absolute de protecție. Orice refugiu este temporar, orice fericire este amenințată de timp, orice iluzie conține deja germenele destrămării.

În *Steaua fără nume*, neapartenența capătă o expresie poetică, fiind organizată în jurul opoziției dintre provincia repetitivă și apariția enigmatică a Monei. Lumea gării și a orașului mic este una a regulilor, a stereotipiilor și a existenței administrate. Mona apare în acest spațiu ca o prezență străină, imposibil de integrat. Ea nu aparține locului în care ajunge, dar nici lumea mondenă din care vine nu pare să îi ofere o identitate autentică. Personajul trăiește în tranzit, între plecare și sosire, fără posibilitatea instalării definitive.

Imaginea stelei descoperite de Miroiu, care „nu se află pe niciun catalog de stele. Nici Hiparch, nici Ptolomeu, nici Kepler...”[11], devine simbolul central al acestei condiții. Steaua există, dar nu este înregistrată; poate fi văzută, dar nu este recunoscută de sistemele consacrate de clasificare. Asemenea ei, personajele lui Sebastian pot fi iubite, intuite, descoperite, dar nu pot fi fixate definitiv într-o hartă afectivă sau identitară.

Miroiu încearcă să ordoneze universul prin știință, să numească, să clasifice, să ofere un loc stelei necunoscute. Mona, însă, asemenea stelei, scapă oricărei fixări. Ea poate fi descoperită, dar nu poate fi posedată; poate fi idealizată, dar nu poate rămâne. Relația dintre Mona și Miroiu este condamnată nu de absența sentimentului, ci de incompatibilitatea dintre lumi. Sebastian formulează aici una dintre ideile sale centrale: apropierea autentică nu garantează apartenența durabilă.

În *Orașul cu salcâmi*, neapartenența se deplasează spre planul temporalității afective. Adriana nu este exclusă violent dintr-o comunitate, dar trăiește sentimentul unei nepotriviri între timpul interior și timpul concret al existenței. Romanul este construit pe o poetică a întârzierii, a decalajului și a ratării discrete. Ideea că marile experiențe ale vieții vin adesea „prea târziu sau prea devreme” exprimă această dislocare temporală. A nu aparține înseamnă aici a nu coincide cu propriul timp. Personajul nu ratează doar o iubire sau o experiență decisivă, ci momentul autentic al întâlnirii cu propria viață.

Această problematică este profund modernă. Omul interbelic descoperă că timpul interior nu mai este în armonie cu timpul lumii. Personajele lui Sebastian intuiesc posibilitatea fericirii, dar nu o pot locui pe deplin. Ele ajung prea devreme sau prea târziu în propriile experiențe, iar această neadecvare temporală devine o altă formă a neapartenenței.

Privite împreună, proza, teatrul și jurnalul lui Mihail Sebastian conturează o adevărată poetică a provizoratului. În *Jocul de-a vacanța*, personajele intuiesc de la început că lumea lor nu poate dura. În *Steaua fără nume*, apropierea dintre Mona și Miroiu aparține unui timp suspendat, incompatibil cu ordinea cotidiană. În *Orașul cu salcâmi*, iubirea se destramă prin decalaj temporal și neadecvare afectivă. În *Jurnal*, scrisul însuși devine refugiu provizoriu în fața unei istorii care amenință să destrame identitatea. Pretutindeni, Sebastian construiește raporturi umane fragile, marcate de imposibilitatea stabilizării.

În concluzie, neapartenența reprezintă una dintre marile structuri de profunzime ale operei lui Mihail Sebastian. Ea se manifestă pe mai multe niveluri: identitar, cultural, afectiv, temporal și ontologic. Sebastian exprimă drama intelectualului evreu într-o epocă antisemită, dar depășește această circumstanță istorică, formulând o reflecție mai amplă asupra condiției omului modern, incapabil să mai creadă în apartenențe stabile și definitive. Personajele sale trăiesc între apropiere și distanță, între dorința de integrare și imposibilitatea adeziunii totale, între nevoia de adăpost și conștiința fragilității oricărui refugiu. Tocmai această tensiune conferă operei sebastianiene profunzimea ei critică, melancolia ei discretă și actualitatea ei interculturală.

[11] Mihail Sebastian, *Steaua fără nume*, București, Editura Minerva, 1972, p. 76.

BIBLIOGRAPHY:

1. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* Editura 1001 GRAMAR, București, 1998.
2. Petreu, Marta, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, Editura Polirom, Iași, 2009.
3. Sebastian, Mihail, *De două mii de ani*, Editura Națională-Ciornei, București, 1935.
4. Sebastian, Mihail, Jocul de-a vacanța, Editura Minerva, București, 1972.
5. Sebastian, Mihail, *Steaua fără nume*, Editura Minerva, București, 1972.
6. Sebastian, Mihail, *Jurnal: 1935–1944, prefață și note de Leon Volovici,* traducere de Alina Skultéty, Editura Humanitas, București, 2021.
7. Volovici, Leon, prefață la Mihail Sebastian, *Jurnal 1935–1944*, Editura Humanitas, București, 2016.

AKTIONSGRUPPE BANAT AND THE REDEFINITION OF ROMANIAN-GERMAN LITERARY IDENTITY BETWEEN MINORITY, DISSENT AND INTERCULTURAL DIALOGUE

Horia Mihai Răuț Băbuță
PhD, "Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, West University of Timișoara

Abstract: *This paper examines the literary and cultural significance of Aktionsgruppe Banat within the broader context of Romanian-German literature during the communist period. Founded in the early 1970s, the group marked a moment of rupture with the traditional literary models of the German minority in Romania and proposed a new form of engaged subjectivity, critical observation, and collective literary expression. Rather than understanding literature as a mere vehicle for preserving minority identity, the members of the group sought to reconnect literary writing with everyday reality, social experience, and the tensions of life under state socialism.*

The analysis focuses on the way in which Aktionsgruppe Banat negotiated a double cultural belonging: its linguistic and intellectual affiliation with the German cultural space, on the one hand, and its direct confrontation with the social and political realities of Romania, on the other. Through public readings, literary experimentation, and critical attitudes toward both minority traditionalism and ideological control, the group contributed to the modernization of Romanian-German literature. The paper also discusses the group's conflict with censorship and the Securitate, emphasizing how literary innovation became a form of cultural dissent. From this perspective, Aktionsgruppe Banat can be understood not only as a literary movement, but also as a space of intercultural negotiation, identity reconstruction, and resistance to political and cultural constraints.

Keywords: *Aktionsgruppe Banat; Romanian-German literature; minority identity; cultural dissent; intercultural dialogue.*

1. Introduction

The literature written in German in communist Romania occupies a particular position within the cultural history of Central and Eastern Europe. It emerged at the intersection of minority belonging, linguistic affiliation with the German cultural sphere, and the political realities of a socialist state. Within this complex framework, *Aktionsgruppe Banat*, founded in Timișoara in the early 1970s, represented one of the most significant attempts to redefine the role of Romanian-German literature. The group did not merely continue the established tradition of minority writing, but questioned its premises, its cultural function, and its relationship to contemporary social reality.

The appearance of *Aktionsgruppe Banat* must be understood against the background of the transformations that Romanian-German literature underwent between the late 1960s and the early 1970s. During this period, a younger generation of authors began to distance itself from abstract forms of literary engagement and from the collective rhetoric associated with older cultural models. As Emmerich Reichrath observed, the focus shifted from a general and abstract engagement toward a precise observation of everyday details, from the collective "we" toward the individual, and from thinking in systems toward subjective experience.[1] This change was decisive because it allowed literature to become a more direct form of engagement with lived reality.

In this sense, *Aktionsgruppe Banat* may be interpreted as both a literary and a cultural phenomenon. Its members were interested in poetry, prose, public readings, literary montage, and collective forms of expression, but their project also had a broader significance. They challenged the conservative expectations of the German minority in Romania, criticized the limitations of traditional identity models, and sought to create a literature capable of addressing the concrete realities of

[1] Emmerich Reichrath, "Kontinuität und Wandel. Ein Jahrzehnt rumäniendeutscher Literaturentwicklung im Überblick," in *Neue Literatur*, no. 11, 1981, pp. 57–63.

socialist Romania. The group's aesthetic programme was therefore inseparable from a reflection on identity, belonging, and cultural responsibility.

A central feature of the group was its double cultural anchoring. The members of *Aktionsgruppe Banat* wrote in German and were intellectually connected to German literature, yet the reality they addressed was the Romanian socialist context in which they lived. Anton Sterbling described this condition as a double relation to reality: a relation to a spiritual and cultural world, and another to a concrete material reality.[2] This dual position did not weaken their literary project; on the contrary, it gave Romanian-German literature a specific tension and complexity. The group's writing emerged precisely from this space between cultural affiliation and local experience.

At the same time, this intermediate position produced a critical distance toward the traditional self-image of the Banat Swabian community. Richard Wagner later emphasized that his connection to the German cultural centre was made possible by his belonging to the German minority, although he did not understand this belonging as a model to be imitated uncritically.[3] The members of the group thus used minority identity not as a closed inheritance, but as a starting point for questioning cultural conventions. Their literature was marked by a desire to break with inherited forms and to engage with contemporary German-language literary models.

The conflict between literary experimentation and political control became increasingly visible after the group's public activity attracted the attention of the authorities. Founded in April 1972, *Aktionsgruppe Banat* was initially able to benefit from the relative cultural opening of the late 1960s and early 1970s. However, this space of expression remained limited and fragile. By 1975, the group was subjected to growing surveillance, intimidation, and repression. The arrest of William Totok and the dissolution of the group marked the moment when literary experimentation was openly treated as a political danger.[4]

This article argues that *Aktionsgruppe Banat* should not be understood only as a minor episode in Romanian-German literary history, but as a key moment in the redefinition of minority literature under communism. Its importance lies in the fact that it brought together literary innovation, intercultural negotiation, and cultural dissent. By questioning both the conservative traditions of the minority community and the ideological constraints of the socialist state, the group opened a new space for Romanian-German literature, one in which identity was no longer merely preserved, but critically reconstructed.

2. The Foundation and Aesthetic Programme of Aktionsgruppe Banat

Aktionsgruppe Banat was founded in April 1972, following a press discussion entitled "At the Beginning There Was Dialogue. The First Discussion of Young Authors. Points of View and Locations,"[5] published in *Universitas* and *Neue Banater Zeitung* on 2 April 1972. The participants in this round table, later regarded as founding members of the group, included Werner Kremm, Johann Lippet, Anton Sterbling, William Totok and Richard Wagner.[6]

During this meeting, the group defined itself as a solidary and critical community, based on mutual support and on the promotion of shared literary values[7]. This self-definition is important because it shows that the group did not emerge merely as an informal circle of young authors, but as a collective literary project with a conscious orientation. Its members shared a common interest in the

[2] Anton Sterbling, quoted in Ernest Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p. 31.
[3] Stefan Sienerth, *"Daß ich in diesen Raum hineingeboren wurde..." Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa*, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1997, p. 311.
[4] Ernest Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, pp. 9-10.
[5] *Universitas*, "La început a fost dialogul. Prima discuție a tinerilor autori. Puncte de vedere și locații," in *Neue Banater Zeitung*, 2 April 1972, p. 5.
[6] Ernest Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p. 9.
[7] *Ibidem*, p. 9.

social function of literature, in the renewal of Romanian-German writing, and in the need to relate literary expression to contemporary reality.[8]

The preliminary aesthetic programme formulated during the discussion later developed into the group's manifesto and was marked by a distinct political orientation.[9] In this sense, the foundation of *Aktionsgruppe Banat* cannot be separated from the cultural and political context in which it appeared. The group's literary ambitions were connected to a broader desire to question inherited models of minority writing and to create a more direct, critical and contemporary form of expression.

The name of the group was suggested by Horst Weber, editor of the Sibiu-based journal *Die Woche*, and was quickly accepted by the young writers. The name became emblematic for a movement that sought to distinguish itself through nonconformism and collective literary action. In a socialist state where independent association and the free expression of opinions could be interpreted as politically suspicious, the very establishment of such a group had a provocative character. Richard Wagner later described the foundation of *Aktionsgruppe Banat* as a politically unusual undertaking[10]. From its earliest phase, the group placed strong emphasis on the collective nature of its literary activity. Its members collaborated on literary collages and poetry montages, which were presented during public readings. These events were not only occasions for literary presentation, but also forms of common self-positioning.

Thus, the foundation of *Aktionsgruppe Banat* represented more than the appearance of a new literary circle. It marked the public articulation of a generational programme that combined literary experimentation, critical observation and collective identity. The group's emergence signalled a turning point in Romanian-German literature, opening a space in which young authors could redefine both the function of literature and their own position within a politically controlled cultural environment.

3. Double Cultural Belonging and Literary Self-Positioning

A defining feature of *Aktionsgruppe Banat* was the double cultural anchoring of its members. Their writing belonged linguistically and educationally to the German literary sphere, yet it was produced in direct relation to the social and political reality of Romania. Anton Sterbling formulated this position as a "double relation to reality": a relation to a spiritual reality and, at the same time, to a concrete material reality.[11]

This double belonging shaped the identity and literary direction of the group. The authors did not write from outside Romanian reality, even though their language connected them to German literature. On the contrary, the literature produced in this context necessarily had to confront the local world in which it appeared[12]. This position gave Romanian-German literature a specific complexity, because it allowed the authors to approach local experiences through a language and a cultural tradition that exceeded the borders of Romania.

Richard Wagner expressed this tension in terms of his own relationship with the German cultural centre. He stated that he had always referred to the German cultural centre represented by the Federal Republic of Germany, and that this relation was possible precisely because of his belonging to the German minority, the Banat Swabians.[13] For Wagner, minority belonging was therefore not simply an inherited identity, but the condition that allowed him to participate in the broader German cultural nation.

At the same time, Wagner did not understand this belonging as an obligation to reproduce the traditional cultural models of the Banat Swabian community. He did not want to learn from them in a conventional sense, but through them he could become part of German culture.[14] This distinction is

[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.
[10] Wilhelm Solms (ed.), *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth, 1990, p. 121.
[11] Anton Sterbling, quoted in Ernest Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p. 31.
[12] Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, p. 31.
[13] Stefan Sienerth, *"Daß ich in diesem Raum hineingeboren wurde..." Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa*, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1997, p. 311.
[14] *Ibidem*, p. 311.

essential for understanding the position of *Aktionsgruppe Banat*: the group emerged from a minority context, but it did not accept minority tradition as a closed cultural framework.

The members of the group therefore developed a critical relationship with Romanian-German literary tradition. Their cultural self-positioning was marked by a desire to move beyond the conservative expectations of the German minority in Romania and to connect their writing to contemporary German-language literature. This explains why Wagner later described himself as a German writer with an East European background, emphasizing both his distance from and his continued connection to the Banat Swabian milieu.[15]

This double consciousness became one of the central sources of the group's literary originality. *Aktionsgruppe Banat* did not simply choose between German cultural belonging and Romanian social reality. Instead, it wrote from the tension between them. The group's literature can therefore be understood as an attempt to redefine Romanian-German identity from within: not by rejecting minority belonging altogether, but by transforming it into a critical and modern literary position.

4. Literary Models and Critical Positioning

The literary self-positioning of *Aktionsgruppe Banat* was shaped by contemporary German-language literature rather than by the traditional Romanian-German canon. Richard Wagner later stated that the group wanted to write a contemporary literature able to measure itself against present-day German literature.[16]

Bertolt Brecht was central to this orientation. For the members of the group, Brecht was not only a literary model, but also a way of thinking about the social function of literature. They emphasized that their attitude toward reality was stimulated by experimental literature, especially by Brecht. His experiments with the possibilities of socialist literature offered them a starting point for writing critically within their own historical context.[17]

At the same time, the group's political references were not those of the official Romanian communist regime. Wagner explained that his early Marxism was a Western one, connected to Ernst Fischer, Antonio Gramsci, Herbert Marcuse and Rudi Dutschke, rather than to the intellectually poor Marxism promoted by the regime.[18] This distinction shows that the group's critical position cannot be reduced to ideological conformity.

The members of *Aktionsgruppe Banat* also understood themselves as the first generation of writers born into socialist conditions. This gave them, in their view, a new attitude toward reality and the possibility of seeing the present in a more complex and less prejudiced way than older generations.[19] Their critical stance was directed against several forms of authority: Wagner recalled that they wrote against Pinochet's dictatorship, against the Nazi thinking of their parents, and against the shortcomings of real socialism in their homeland.[20]

Thus, the group's literary models were inseparable from its cultural and political self-definition. Brechtian experimentation, Western Marxist references and contemporary German literature helped the authors articulate a critical, generational and anti-traditionalist literary identity.

5. Surveillance, Repression and the Dissolution of the Group

The activity of *Aktionsgruppe Banat* increasingly attracted the attention of the Romanian authorities. The group's public appearances and its provocative literary attitude were gradually perceived as exceeding the accepted limits of cultural expression. Ernest Wichner later described the

[15] Walter Jass, "Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt ... Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner," in *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 1 November 1996, p. 5.
[16] Ernest Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p. 226.
[17] *Ibidem*, p. 32.
[18] Stefan Sienerth, *"Daß ich in diesem Raum hineingeboren wurde..." Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa*, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1997, p. 311.
[19] Wichner (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden*, p. 33.
[20] *Ibidem*, p. 226.

end of the group as being marked by arrests and by interrogations in which the issue was no longer the state border, but "the borders of poetry."[21]

The arrest of William Totok in the autumn of 1975 became the most visible sign of this repression. According to Wichner, Totok was held in pre-trial detention for eight months, and his "offence" consisted in his texts and in his membership in *Aktionsgruppe Banat*.[22] This episode shows that the authorities interpreted literary experimentation not merely as an aesthetic practice, but as a possible political threat.

The repression also targeted the material traces of the group's literary activity. William Totok later recalled that, during the arrests of 1975, searches were carried out in the apartments of Totok and Gerhard Ortinau, and that books and manuscripts were confiscated.[23] The intervention of the Securitate therefore affected not only the members of the group as individuals, but also the textual and documentary basis of their literary activity.

Anton Sterbling emphasized that the members of the group were aware of the provocative character of their actions. He later noted that they did not want conformity and that they knew their public attitude could become dangerous. The years of the group's existence were therefore experienced as years of both "provocation" and "danger."[24]

After the public celebration of the group's third anniversary on 17 May 1975 at the Student Cultural House of the University of Timișoara, followed by a private celebration in Gerhard Ortinau's apartment, *Aktionsgruppe Banat* was dissolved.[25] The dissolution did not end the pressure on its members. Sterbling recalled that after he and Ernest Wichner left Romania in 1975, the pressure on those who remained increased, including arrests, interrogations and intimidation.[26]

The repression also had a symbolic effect. Totok states that, after the arrests, the "official" existence of *Aktionsgruppe Banat* came to an end, and even the name of the group remained taboo for a long time.[27] This detail is significant because it shows that the authorities sought not only to interrupt the group's activity, but also to erase its public visibility.

In this context, the conflict between *Aktionsgruppe Banat* and the authorities reveals the fragile position of critical literature in socialist Romania. The group's writing was not simply a literary experiment; it became a form of cultural dissent because it questioned both the limits of language and the limits imposed by political control. Wichner later suggested that the texts of authors surveilled and repressed by the state were not necessarily hostile to that state[28], which makes the relationship between literature, critique and political power more complex.

6. After 1975: Continuity, Marginalization and Legacy

After the dissolution of *Aktionsgruppe Banat*, the group could no longer function openly. However, its literary impulse did not disappear. The former members and the authors associated with the same literary environment continued to search for forms of expression within the limited cultural framework that remained available to them.

One important space of continuity was the "Adam Müller-Guttenbrunn" literary circle in Timișoara. Under the support of Nikolaus Berwanger, several young Banat German authors were brought together again in a literary and publicistic context. By 1977, writers such as Richard Wagner, Johann Lippet, Gerhard Ortinau, Balthasar Waitz, Herta Müller, Horst Samson, Rolf Bossert and William Totok were connected to this literary circle.[29]

Berwanger later explained that his intention was not to support a literature that aimed to abolish socialism, but rather a form of constructive criticism. He believed that education, culture and literature

[21] *Ibidem*, p. 10.
[22] *Ibidem*.
[23] William Totok, "Grupul de Acțiune Banat în atenția Securității," *Observator cultural*, 15 June 2012.
[24] Anton Sterbling, *Am Anfang war das Gespräch*, Hamburg: Reinhold Krämer, 2008, pp. 16–17.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] Totok, "Grupul de Acțiune Banat în atenția Securității", *Observator cultural*, 15 June 2012.
[28] Ernest Wichner, "Einleitung zu 'Aktionsgruppe Banat – eine rumäniendeutsche Autorengruppe'," in *Akzente*, no. 6, 1976, pp. 534–550.
[29] o.N., "Banater Autoren," in *Neue Banater Zeitung*, 18 January 1977, p. 3.

could contribute to meaningful change within a system that he saw as entering a dead end.[30] This position shows that the literary scene after 1975 remained marked by negotiation: between criticism and institutional survival, between cultural expression and political limitation. The years following the dissolution of the group also brought new publications by former members and associated authors. Richard Wagner published *Die Invasion der Uhren* in 1977, a volume that continued to explore existential and political themes in an experimental form. Horst Samson published *Der blaue Wasserjunge* in 1978, developing themes such as identity, fragility and the Banat space through a poetic language marked by recurring aquatic imagery.

The legacy of *Aktionsgruppe Banat* also lies in its critical distance from traditional Romanian-German literature. Richard Wagner later rejected the idea that the group had taken its models from the existing Romanian-German literary tradition. According to him, the group wrote against that tradition rather than from within it, with Anemone Latzina being one of the few figures toward whom the members felt genuine sympathy.[31]

This distancing from inherited literary models did not mean the disappearance of Banat as a cultural space. On the contrary, Wagner later emphasized that the Banat and the Banat Swabians were largely unknown in Germany, and that he was interested in reflecting on the meaning of this region in modern cultural terms.[32] The group's contribution therefore consisted not only in rejecting traditionalism, but also in forcing a renewed reflection on the cultural significance of the Banat.

Although Herta Müller was not a member of *Aktionsgruppe Banat*, she emerged from the literary environment shaped by the group and by the later Timișoara circle. Her presence confirms that the impact of *Aktionsgruppe Banat* exceeded its short period of official existence. The group's importance lies in the fact that it opened a space for a new Romanian-German literature: critical, experimental and attentive to the extreme conditions under which literature could still produce meaning.

7. Conclusions

The case of *Aktionsgruppe Banat* demonstrates that minority literature cannot be reduced to a simple discourse of cultural preservation. In the specific context of socialist Romania, writing in German became a space of negotiation between inherited identity, political pressure and the search for a contemporary literary language. The group's significance lies precisely in this tension: it emerged from the Banat German milieu, but refused to remain confined within its traditional cultural expectations.

Through its collective practices, critical self-positioning and experimental orientation, *Aktionsgruppe Banat* transformed Romanian-German literature into a field of confrontation with reality. Its members did not abandon the question of identity; rather, they displaced it. Identity was no longer treated as a fixed inheritance, but as a problem to be examined, questioned and rewritten. This shift remains relevant today, in a European context in which minority cultures, multilingual identities and forms of cultural belonging continue to be debated.

The group's legacy should also be approached critically. Franz Storch's observation that literary experimentation may remain socially limited when it lacks a concrete system of reference including both reality and the reading public points to an important tension within the project of *Aktionsgruppe Banat*.[33] The question is therefore not only how the group broke with tradition, but also how far its experimental language could create communication beyond the circle of its own generation.

The repression of the group by the Securitate also shows that literature can become politically sensitive even when it does not take the form of direct ideological opposition. The history of *Aktionsgruppe Banat* therefore invites a more nuanced understanding of dissent: not only as open

[30] Volker Kaukoreit, "Zwischen den Stühlen. Interview mit Nikolaus Berwanger," in *Düsseldorfer Debatte. Zeitschrift für Politik, Kunst und Wissenschaft*, no. 2, 1988, p. 22.
[31] Wilhelm Solms (ed.), *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth, 1990, p. 127.
[32] Walter Jass, "Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt ... Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner," in *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 1 November 1996, p. 5.
[33] Eduard Schneider, "'…als ob ich anderen etwas zu sagen habe'. Interview with Franz Storch," in *Neue Banater Zeitung*, 2 June 1976, p. 3.

political resistance, but also as a cultural practice through which language, community and social reality are critically reimagined.

At the same time, the group raises questions that remain open for further research. How did the experience of surveillance shape the later works of its members? To what extent did the literary practices developed in Timișoara influence the international reception of Romanian-German literature after emigration? How should the relationship between *Aktionsgruppe Banat*, Herta Müller and the broader post-1975 literary milieu be reassessed today? These questions suggest that the history of the group is not closed, but continues to offer a productive field for literary history, memory studies and research on cultural dissent in Eastern Europe.

In this sense, *Aktionsgruppe Banat* should be understood not only as a short-lived literary group of the 1970s, but as a critical laboratory of identity, language and cultural resistance. Its legacy lies in the fact that it transformed the margins — minority status, provincial space, linguistic displacement and political constraint — into a source of literary innovation.

BIBLIOGRAPHY:

1. JASS, Walter, "Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt ... Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner," in *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 1 November 1996, p. 5.
2. KAUKOREIT, Volker, "Zwischen den Stühlen. Interview mit Nikolaus Berwanger," in *Düsseldorfer Debatte. Zeitschrift für Politik, Kunst und Wissenschaft*, no. 2, 1988, p. 22.
3. o.N., "Banater Autoren," in *Neue Banater Zeitung*, 18 January 1977, p. 3.
4. REICHRATH, Emmerich, "Kontinuität und Wandel. Ein Jahrzehnt rumäniendeutscher Literaturentwicklung im Überblick," in *Neue Literatur*, no. 11, 1981, pp. 57–63.
5. SCHNEIDER, Eduard, "'…als ob ich anderen etwas zu sagen habe'. Interview with Franz Storch," in *Neue Banater Zeitung*, 2 June 1976, p. 3.
6. SIENERTH, Stefan, "Daß ich in diesen Raum hineingeboren wurde..." *Gespräche mit deutschen Schriftstellern aus Südosteuropa*, München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1997.
7. SOLMS, Wilhelm (ed.), *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*, Marburg: Dr. Wolfram Hitzeroth, 1990.
8. STERBLING, Anton, *Am Anfang war das Gespräch*, Hamburg: Reinhold Krämer, 2008.
9. TOTOK, William, "Grupul de Acțiune Banat în atenția Securității," in *Observator cultural*, 15 June 2012.
10. *Universitas*, "La început a fost dialogul. Prima discuție a tinerilor autori. Puncte de vedere și locații," in *Neue Banater Zeitung*, 2 April 1972, p. 5.
11. WICHNER, Ernest, "Einleitung zu 'Aktionsgruppe Banat – eine rumäniendeutsche Autorengruppe'," in *Akzente*, no. 6, 1976, pp. 534–550.
12. WICHNER, Ernest (ed.), *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

SOLIPSISM AND THE INTELLECTUAL OUTSIDER: A COMPARATIVE ANALYSIS OF FAUST AND HARRY HALLER

Maria-Loredana Simionovici
PhD, "Ştefan cel Mare" Univeristy of Suceava

Abstract: *This paper examines the problem of solipsism as a defining feature of the intellectual outsider through a comparative analysis of Johann Wolfgang von Goethe's Faust and Hermann Hesse's Der Steppenwolf. Focusing on the figures of Faust and Harry Haller, the study explores how subjective perception shapes reality and leads to existential isolation. Both protagonists embody the crisis of the modern intellectual, whose heightened self-awareness results in alienation from society and an inability to reconcile inner contradictions. The analysis highlights key motifs such as the isolated study space, the symbolism of the wolf, and the dualistic structure of the human soul. Special attention is given to the "two souls" problem, which reveals a fundamental tension between spiritual aspiration and instinctual drives. Furthermore, the paper argues that Hesse's representation of Harry Haller can be understood as a form of productive reception of Goethe's Faustian model. By transforming the concept of the divided self, Hesse reinterprets the solipsistic condition within the context of modernity. Ultimately, both works illustrate the tragic consequences of intellectual isolation and the struggle for self-integration.*

Keywords: *Solipsism; Intellectual outsider; Duality of the self; Productive reception; Identity crisis*

Der Solipsismus gehört zu denjenigen Denkfiguren, die sowohl in der Philosophie als auch in der Literatur eine besondere Persistenz aufweisen, da sie die grundlegende Frage nach der Beziehung zwischen Subjekt und Welt radikal zuspitzen. Während er im philosophischen Diskurs primär als erkenntnistheoretisches Problem verhandelt wird, entfaltet er im literarischen Kontext eine existentielle Dimension, in der sich die Krise des modernen Subjekts in verdichteter Form manifestiert. Vor diesem Hintergrund untersucht der vorliegende Beitrag die Inszenierung solipsistischer Strukturen in *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe und *Der Steppenwolf* von Hermann Hesse. Im Zentrum stehen die Figuren Faust und Harry Haller, die als paradigmatische Ausprägungen des intellektuellen Außenseiters gelesen werden können. Beide Protagonisten sind durch ein gesteigertes Reflexionsvermögen gekennzeichnet, das nicht zur Erweiterung ihres Weltbezugs führt, sondern vielmehr eine zunehmende Entfremdung von der sozialen Realität sowie eine tiefgreifende innere Fragmentierung hervorruft.

Die Analyse richtet sich auf zentrale Motive wie den abgeschlossenen Studierraum als Topos der Isolation, die Symbolik des Wolfs als Ausdruck einer gespaltenen Identität sowie die sogenannte Zwei-Seelen-Problematik, die das Spannungsverhältnis zwischen geistigem Streben und triebhafter Natur sichtbar macht. In dieser Perspektive erscheint der Solipsismus weniger als theoretische Position, sondern als strukturbildendes Prinzip literarischer Subjektkonstruktion. Zugleich wird argumentiert, dass Hesses Darstellung Harry Hallers als eine Form produktiver Rezeption des faustischen Modells verstanden werden kann. Durch die Transformation des gespaltenen Subjekts wird die Problematik des Solipsismus in den Kontext der Moderne überführt und neu akzentuiert. Der vergleichende Zugriff zielt somit darauf ab, die Kontinuität und zugleich die Verschiebung dieses Motivs zwischen Klassik und Moderne sichtbar zu machen und seine Funktion für die Darstellung intellektueller Identität herauszuarbeiten.

Das Problem des Solipsismus bei Faust und Harry Haller

1. Außenseitertum und Solipsismus des einsames Genies

Das Problem des Solipsismus befindet sich auch im Leben des Steppenwolf – Schriftstellers Hermann Hesse, denn für ihn existiert die Welt nicht als objektiv anzunehmende Größe, sondern sie bedeutet das Ergebnis seiner subjektiven Perspektive. Die Welt verändert sich für solche Individuen, je nachdem wie sich die eigene Seele verändert. Die Solipsismus – Lehre von Schopenhauer war

Hesse schon bekannt, aber auch das Prinzip der Individuation: „Insbesondere der Paragraph 63 aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in welchem die Täuschungen des *principium individuationis* enthüllt werden, sind für den *Steppenwolf* von eminenter Bedeutung“[1].

Genauso wie Harry Haller ist der Gelehrte Heinrich Faust auch ein isolierter Außenseiter. Obwohl er vom Volk und seinen Studenten respektivoll verehrt ist, hat er weder Familie noch Freunde. Sein Eingangsmonolog in der Szene *Nacht* drückt seine bewusste intellektuelle Überlegenheit in Bezug auf alle Menschen. Schon hier wird Fausts tragische Begrentztheit seines Wissens zum Ausdruck gebracht. Sein Studierzimmer, voll gestopft von Bücherhäufen und Instrumenten, veranschaulicht seine sowohl innere, als auch äußere Isoliertheit von den Menschen und der Natur und wird von ihm als „Kerker“[2] empfunden. Das Studierzimmer hat eine entscheidende Bedeutung im Werk, denn es stellt den räumlichen Rahmen für die einsame Gelehrtenexistenz dar, die ihn sogar fast zum Selbstmord führt. Auch Hallers Zimmer erinnert an Fausts einsames Studierzimmer und bedeutet für ihn einen unerträglichen Raum. Goethe hat Faust als Verkörperung des Originalgenies dargestellt, welcher sich perfekt in die solipsistische Seelenlage des Intellektuellen versetzt. Faust sieht sich nur als freudloses Subjekt, als einen von der Gesellschaft abgegrenzten Außenseiter. Aus seinem Egoismus resultiert am Ende die Tragödie, ausgedrückt durch die Hinrichtung Gretchens und den Tod ihrer lieben Mitmenschen: die Mutter und der Bruder Valentin, aber auch das Kind, welches sie tötet.

In einer ähnlichen schweren Lebenskrise befindet sich auch Harry Haller, bei dem die Krise zur Inszenierung des einsamen Steppenwolfs führt. Bereits der Titel -*Steppenwolf*- veranlasst zu verschiedenen Assoziationen. Der Wolf symbolisiert in der Literatur die Unabhängigkeit und Freiheit und drückt ein Gefühl der Wildnis aus. In der allgemeinen Mythologie steht der Wolf als Verkörperung des Bösen[3]. Dieselbe Parallele kann auch in Bezug auf Goethes *Faust I* gezogen werden, denn Faust ist höchspersönlich die Verkörperung des Bösen, das in Gestalt eines schwarzen Pudels (also eines Hundes) erscheint. In der griechischen Mythologie symbolisiert der mehrköpfige Hund Kerberos den Boten des Gottes Hades, welcher die Seelen in die Unterwelt begleitet. Für beide Protagonisten, sowohl für Harry als auch für Faust, symbolisiert das Böse eine in ihren Seelen enthaltene Dimension.

Ein anderes Motiv der Einsamkeit und des Solipsismus ist das Motiv der Steppe. Die Steppe vermittelt einen Eindruck von Weite und Einsamkeit und verstärkt „den Eindruck des rastlos Umherschweifenden, des nach eigenen Gesetzen lebenden Einzelgängers“[4]. Auch der im Jahre 1904 erschienen Abenteuerroman *The Sea-Wolf* von Jack London handelt von einem Außenseiter und wird in der Sekundärliteratur als eine mögliche Quelle für Hesses Inspiration betrachtet: „Jack Londons international erfolgreicher Roman schildert die Erlebnisse des brutalen, schafsinnigen und amoralischen Seefahrers Wolf Larsen, eines Außenseiters und Übermenschen Nietzsche’scher Prägung“[5]. Das Symbol des solipsistischen Wolfs findet man auch in der germanischen Mythologie in Form des Werwolfs, einer Kreatur, die als Mensch und Wolf erscheinen kann. Der Wolf ist das Symbol der instinktuellen Seite des Menschen, er ist in der Literatur aller Völker zu finden. Auch Goethes Name „Wolfgang“ kann mit dem Symbol des Wolfs asoziiert werden[6].

So wie Faust, führt Hallers intellektuelle Überlegenheit ihn zur Depression und Todessehnsucht. Haller findet seinen Platz weder in der ordungsmäßigen, von ihm verachteten Bürgerwelt („Dutzend- und Herdenmenschen“[7] genannt), noch in der Welt der orgiastischen Sinnlichkeit. Haller bezeichnet sich selbst als Einzelgänger, der sich wünscht, wie die größten Künstler der Vergangenheit, wie die Unsterblichen Goethe oder Mozart zu sein. Doch um unsterblich zu werden, soll er die inneren

[1] Huber, Peter: *Psychische Kur im deutschen Maskenball*, Philipp Reclam: Interpretationen Hermann Hesses Romane, Philipp Reclam Verlag, Stuttgart, 1994, S.98.
[2] Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*, Hrsg. von Albrecht Schöne, 8. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2018, S. 26, V398.
[3] Krumbiegel – Esselborn, Helga: *Hermann Hesse. Der Steppenwolf*, R. Oldenburg Verlag, München, 1. Auflage, 1985, S. 41.
[4] Ebenda
[5] Ebd.
[6] Huber, Peter: *Psychische Kur im deutschen Maskenball,* S.91.
[7] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung,* 1.Auflage, Insel Verlag, 1974, S. 62.

Gegensätze, die zur Persönlichkeitsspaltung führen, versöhnen. Das magische Theater stellt das Mittel zur Realisierung der Aussöhung aller inneren Gegensätze dar, die zur Ganzheit des Ichs führen.

2. Die Zwei-Seelen-Problematik

Der Mensch ist von seiner Geburt beschränkt und geprägt durch die zwei Urprinzipien des Lebens: die göttliche und die mephistophelische Seele, die im Inneren jedes Menschen leben:
Von Goethe darum gebeten, hat Schiller im Werkzustand des Fragments die »Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen« als latentes Thema erspürt. Hellsichtig hat Schiller vorformuliert, was Goethe erst später in Fausts Ausruf von den »zwei Seelen« oder in Mephistos Spott auf die mißglückte Zwitternatur des Menschen („Er nennt's Vernunft und braucht's allein,/ Nur tierischer als jedes Tier zu sein", 285f.) fixiert hat.[8]

Die Zwei-Seelen-Problematik der Protagonisten Faust und Harry Haller wird stark am Aspekt des Dualismus der menschlichen Natur verknüpft. Sie ist eine deutliche Ursache der Persönlichkeitsspaltung der beiden Intellektuellen. Faust lebt in einem andauernden Spannungsverhältnis und ist zwischen dem Lebenshunger nach Sinnlichkeit und der Sehnsucht nach göttlicher Erkenntnis gefangen. Es ist eine Polarität, die sein Inneres zerspaltet, denn „die Seele, die so deutlich mit sexuellen Konnotationen umschrieben ist, wird […], als die sinnlich-triebhafte Seite des Menschen übersetzt. Die andere wird man mit der geistig – transdeszendenten Wesenskomponente des Menschen beschrieben"[9].

Diese Widersprüchlichkeit lässt sich nicht auflösen und führt den Protagonisten zu einer solipsistischen Lage voller Einsamkeit und Isolation. Sein Alter-Ego (die teuflische Seite) versteht das Problem des Menschen Faust nicht und reduziert seine Natur nur auf die animalische Triebhaftigkeit. Der animalische Trieb scheint Faust zu kontrollieren, sodass er in einer fortdauernden Verzweiflung und Unzufriedenheit stürzt. Sowohl die Geselligkeit des Studenten in Auerbachs Keller, als auch die Verführung Gretchens führen ihn nicht zum Moment des Glücks oder der göttlichen Erkenntnis. Aufgrund seines dualen Spannungverhältnisses scheitert er am Ende.

In Bezug auf die Zwei-Seelen-Problematik des Intellektuellen übernimmt Hesse das faustische Beispiel für seinen Protagonisten Haller. Seine duale Natur besteht, wie bei Faust, aus einer menschlichen und aus einer tierischen Seite: ‚Im *Tractat* aber ist von den Identitätsvorstellungen Hallers nur insoweit die Rede, als sie einen typischen gesellschaftlichen Fall demonstrieren: den bürgerlich Zweiseelenmenschen einer läppischen *Faust* – Nachfolge"[10]. Der Mensch Harry Haller fühlt sich als *outsider* in der Gesellschaft und trotz der umfangreichen Bildung ist er gesellschaftlich und seelisch isoliert und sehnt sich nach Liebe und bürgelicher Geborgenheit. Auf der anderen Seite steht der Steppenwolf für Freiheit und verachtet die bürgerlichen Konventionen. So wie Faust erscheint die Spaltung der Persönlichkeit aufgrund der diametral entgegengesetzten Teile unvereinbar und bringen ihn am Ende zum Scheitern, die eigene Persönlichkeit zu ergänzen.

3. Frauenbilder des solipsistischen Intellektuellen

Beide, Faust wie Haller, erleben es, dass sie von ihrem neuen Gefährten in jene Gebiete der menschlichen Existenz eingeführt werden[11]. Die Beziehung von Faust zu Gretchen[12] öffnet die sogenannte Gretchentragödie. Der Einfluss des Zaubertranks bewirkt in Faust einen Zustand der körperlichen Dauerlust, sodass er „Helenen in jedem Weibe"[13] sieht. Das Idealbild von Helena

[8] Sudau, Ralf: *Johann Wolfgang von Goethe – Faust I und Faust II*: Interpretation von Ralf Sudau – 1. Aufl., München, Oldenburg Verlag, 1993, S.63.
[9] Ebenda
[10] Mayer, Hans: *Hermann Hesse und das Magische Theater* in Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), Tübingen, 1977, S. 526f
[11] Schwarz, Egon: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf (1927)*, in Lützeler, Paul Michael (Hrsg.) : *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*, Athenäum Verlag, Königstein, 1983, S.135.
[12] Im 18. Jahrhundert stand der Name „Gretchen" für „leichtes Mädchen".
[13] Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*, S. 108, V2604.

proijeziert er auf das Bürgermädchen Margarethe[14] und entwickelt im Verlauf des Dramas ambivalente Gefühle zu ihr: einen Wunsch nach sexueller Erfahrung und ein schwaches Liebesgefühl (dieses verschwindet immer unter Mephistos Einfluss). Faust, der wenig bis keine Erfahrung mit Frauen hat, interessiert sich nicht für die Individualität und den gesellschaftlichen Status Margarethes und wird letztendlich Opfer seiner von Mephisto angestachelten Trieben.

Faust unterscheidet sich völlig von Gretchen. Nicht nur Altersunterschiede treten auf, sondern sie gehören auch verschiedenen Bildungswelten: Faust ist der einsame, bindungsunfähige Genie, welcher sich selbst in der Welt als überlegen sieht, während Gretchen als Frau von der Sozialordnung determiniert wird. Durch die Anrede „Fräulein" träumt Gretchen sozial aufzusteigen. Faust charakterisiert sich durch mangelnde Bindungsfähigkeit gegenüber Frauen und Egoismus. Während Gretchen die schwersten Stunden ihres Lebens durchmacht, ergibt sich Faust seiner triebhaften Sexualität in den Erlebnissen der *Walpurgisnacht.*

Verblendet vom eigenen Egoismus, achtet er nicht auf seine Gefühle und ist im Stande, alles zu tun, um seine triebhafte Natur auszudrücken. Auch wenn er endlich die Befreiungsversuche unternimmt, bereitet ihm Gretchens Ablehnung ein schlechtes Gewissen, sodass er die ganze Schuld auf Mephisto schiebt: „Du, Hölle, musstest dieses Opfer haben!"[15]. Somit macht sich Faust Täter mephistophelischer Verführung und ist schuld an Gretchens Schicksal und an dem Tod des Kindes. Im Gegensatz zu Faust, der unter Solipsismus leidet, wird Gretchen am Ende zur idealen Geliebte, die sich für ihre Liebe selbst opfert. Doch als sie merkt, dass Faust ihr Kälte und Isoliertheit gegenüber zeigt, weigert sie sich, befreit zu werden und erkennt den göttlichen Weg.

So wie Faust, zeichnet sich Harry Haller durch emotionale Kälte und asozialen Charakter aus. Er wünscht sich mehr, in eine komplette Vereinsamung zu leben (ebenfalls sind seine vorherigen Beziehungen zu Frauen gescheitert) und lebt isoliert von der Gesellschaft. Hermine entfernt ihn aus seiner einsamen Sphäre und bringt ihn zurück in die Welt der Sinnlichkeit. Hallers mephistophelische Figur, die Liebeskünstlerin Hermine, zeigt sich als Hallers-Alter Ego und zugleich als sein Spiegelbild. Sie verkörpert alles, was ihm fehlt, nämlich die Sexualität, den Humor, das Tanztalent und die Sinnlichkeit.

Sie vermittelt Haller den Kontakt zu Maria, genauso wie Mephisto Faust mit Gretchen verbindet. Jedoch ist Maria kein frommes Mädchen wie Gretchen, sondern eine Meisterin der Liebeskünste. Die Verdrängung der Sexualität und die emotionale Kälte sind Merkmale des solipsistischen Genies wie Haller, welches sich in der Welt unverstanden und alleine fühlt. Doch kann Haller mit Maria seine verdrängte Sexualität, ohne schwere Konsequenzen wie in *Faust I*, ausleben: „Maria lehrte mich – in jener wunderlichen ersten Nacht und in den folgenden Tagen – vieles, nicht nur holde neue Spiele und Beglückungen der Sinne, sondern auch neues Verständnis, neue Einsichten, neue Liebe"[16].

Marias Gestalt wird einen Schritt weiter als Gretchen erweitert: sie neigt zu bisexuellen Beziehungen, welche als Symbol für ihre Ganzheit – die männliche und weibliche Seite - stehen. Seelische und körperliche Ganzheit fehlt sowohl Faust, als auch Haller als solipsistische Individuen. Maria verkörpert Hallers „unbewusste erotische Begierde, die er sich nun bewusst machen und die er ausleben muss, um zu seinem vollständigen Selbst zu finden"[17]. Maria wird in der Beziehung zu Haller nur auf das Körperliche reduziert und trägt die Funktion, ihn auf das Ereignis des Magischen Theaters vorzubereiten. Für sie hat diese Beziehung keine negative Konsequenzen. Sie ist auch der Ersatz von Hermine, denn mit Hermine kann er seine Sexualität nicht ausleben (sie ist nur die Figur, die seine Triebe anstachelt).

Die Analyse hat gezeigt, dass der Solipsismus in *Faust* und *Der Steppenwolf* als Ausdruck der existenziellen Isolation des intellektuellen Außenseiters erscheint. Sowohl Faust als auch Harry

[14] Die Figur Margarethe wird von Goethe mit dem Hintergrund der Kindesmörderin Susanna Margaretha Brandt (1746 – 1772) entwickelt und enthält somit sowohl biographische, als auch fiktionale Züge. Die unterschiedliche Regieanweisungen deuten schon auf die Ambivalenz der Figur: Margarethe ist das fromme und gläubige Kind, Gretchen ist die sinnlich - lebende Frau.

[15] Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie,* S. 145, V3361

[16] Hesse, Hermann: a. a. O. (Anm. = 46), S.178

[17] Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*, Tectum Verlag, Marburg, 2008, S. 102.

Haller sind durch eine ausgeprägte Subjektzentrierung geprägt, die zu Entfremdung, Einsamkeit und innerer Zerrissenheit führt. Die Zwei-Seelen-Problematik erweist sich dabei als zentrales Strukturmoment, das die Unvereinbarkeit zwischen geistigem Streben und triebhafter Natur sichtbar macht. Diese Spannung bleibt ungelöst und führt in beiden Fällen zu einer existenziellen Krise. Zugleich wird deutlich, dass Hermann Hesse das faustische Modell Johann Wolfgang von Goethe produktiv weiterführt, indem er die Figur des solipsistischen Intellektuellen in den Kontext der Moderne überträgt.

BIBLIOGRAPHY:

1. Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*, Hrsg. von Albrecht Schöne, 8. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2018.
2. Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*, 1.Auflage, Insel Verlag, 1974.
3. Hesse, Hermann: *Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe*, Insel Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 1999
4. Hesse, Hermann: *Gesammelte Briefe*, Bd. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982
5. Hesse, Hermann: *Krieg und Frieden. Betrachtungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1946
6. Huber, Peter: *Psychische Kur im deutschen Maskenball*, Philipp Reclam: Interpretationen Hermann Hesses Romane, Philipp Reclam Verlag, Stuttgart, 1994.
7. Karalaschwili, Reso: *Hermann Hesses Romanwelt*, Böhlau Verlag, Köln, 1986
8. Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*, Berlin, 1954
9. Krumbiegel – Esselborn, Helga: *Hermann Hesse. Der Steppenwolf*, R. Oldenburg Verlag, München, 1. Auflage, 1985.
10. Mayer, Hans: *Hermann Hesse und das Magische Theater* in Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), Tübingen, 1977.
11. Mechadani, Nadine: *Hermann Hesse auf der Couch. Freunds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane Demian, Siddhartha und Der Steppenwolf*, Tectum Verlag, Marburg, 2008.
12. Osterkamp, Ernst: *Einsamkeit, Über ein Problem in Leben und Werk des späten Goethe*, Frank Steiner Verlag, Mainz, 2008
13. Schwarz, Egon: *Hermann Hesse: Der Steppenwolf (1927)*, in Lützeler, Paul Michael (Hrsg.) : *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*, Athenäum Verlag, Königstein, 1983.
14. Sudau, Ralf: *Johann Wolfgang von Goethe – Faust I und Faust II*: Interpretation von Ralf Sudau – 1. Aufl., München, Oldenburg Verlag, 1993.

ANA BLANDIANA, A MODEL OF ETHICAL ILINX

Ioana-Mihaela Vultur
PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: *The lyrical game in Ana Blandiana's poetry does not unfold as frequently as in the case of other poets. It must be sought at the level of language, where words pass from one register to another. In addition to this level, the playful can also be perceived in that imaginary staging of space. In her creation, a permanent oscillation between the serious and the comic is observed, and behind the game of rhymes and metaphors, a serious note can be glimpsed, as it happens in the poem `Joke`. In her lyrics, the aesthetic is doubled by the ethical. One can thus observe a permanent oscillation between exultation and revolt. The first category transfigures the convergence between the self and the universe. The cogito, the consciousness of the self, is permanently placed in a deep connection with the world. The second category follows from the first and sums up all the forms of contesting given reality and existence. Through this approach, her poetry gains in sentiment, philosophy and lyricism.*

Keywords: *aesthetic, ethical, exultation, revolt, consciousness*

Demersul renașterii poeziei este întâlnit și la Ana Blandiana, ea fiind „una dintre conștiințele artistice și civice care au marcat în chip decisiv poezia românească a ultimelor decenii".[1] Asemeni celorlalți poeți din Generația 60, poeta recurge și ea la un „lirism interiorizat, marcat printr-o notație confesivă, dar lipsit de frumusețea figurilor de stil".[2] În opoziție cu ideea de „metafore totale" se plasează afirmația lui I. D. Bălan, care, deși îi recunoaște supremația acestei figuri de stil, el identifică, la un moment dat, o boală metaforică, astfel că, „stăpână pe metafora neuzată, pasionată de ea, tânăra poetă îi devine însă, uneori, sclavă și atunci poezia suferă de metaforism, sentimentul se exprimă greoi prin hățișul imagistic, gândul parcă amorțește".[3] Acuta nevoie de sinceritate este generată de artificialitatea literaturii din jurul ei. Frumosul, valoarea estetică a operei, revine ca finalitate indispensabilă a scrierii, el fiind evidențiat de rafinamentul versului, poeta având însă „oroare de spectacol".[4] Cuvintele parcă sunt pictate pe coala de hârtie, creând puternice imagini vizuale. În lirica sa, esteticul este dublat de etic. Se poate constata, astfel, o permanentă pendulare între exultanță și revoltă. Prima categorie transfigurează convergența dintre eu și univers. Cogito-ul, conștiința eului, este pusă în permanență într-o legătură profundă cu lumea. A doua categorie decurge din prima și însumează toate formele de a contesta realitatea și existența date. Prin această abordare, poezia ei câștigă în sentiment, filozofie și lirism. În locul realismului socialist, Ana Blandiana, dar și ceilalți scriitori neomoderniști, revitalizează scriitura prin supralicitarea metaforei, expansiunea imaginativă, îmbinarea realității cu fantezia, a sensibilității cu ironia, prin diversificarea formulelor artistice și interiorizarea lirismului.

La fel ca Nichita Stănescu, drumul poeziei începe cu exuberanța și entuziasmul tinereții. *Persoana întâi plural* transpune misterul tinereții, încercarea de identificare a eului poetic și a universului familiar. Dorința jocului se manifestă încă de la început. Ea se îmbracă în mantia expresionismului și imagisticii: „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tâmple până la glezne, / Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou, / Noaptea-și ascunde ca pe o patimă vântul în bezne, / Dansului meu i-e vântul ecou. // De frânghiile ploii mă cațăr, mă leg, mă apuc / Să fac legătura-ntre

[1] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2000, p. 9.
[2] În *Dicţionarul general al literaturii române A/B*, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, este realizat un "portret" care sintetizează exact caracteristicile liricii poetei: *Natură eminamente romantică, de tip contemplativ şi interiorizat, formată îndeosebi prin studierea intensă a lui Eminescu, Blaga şi Novalis, a muzicii clasice şi a picturii, B. tinde, în poezie, la lirismul esenţial, pe care îl şi realizează, adesea. În versurile ei – libere şi albe, cele mai multe -, figurile de stil nu sunt numeroase, însă poeta creează metafore totale prin aceea că însăşi gândirea ei este metaforică. [...] Ea se copilăreşte interogând cosmosul cu ingenuitate şi abandonându-se la modul infantil unor reverii de natură a-i restitui sensibilitatea ingenuă din vârsta inocenţei.* p. 554.
[3] I. D. Bălan, *Delimitări critice*, Ed. Pentru Literatură, București, 1964 , p. 210.
[4] Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 35.

voi și-ntre stele”.[5] Are loc acum acea confundare dintre eu și natură, fundamentată pe o idee de cunoaștere plenară a universului, poeta lăsându-se îmbrățișată de un dans al ploii, care se răsfrânge și asupra textelor sale: „Poezia ei, cu adevărat, dansează, are forță și grație (o grație a ideilor în primul rând), caută, mai ales la început, materiile sonore și transparente și lasă impresia unui joc superior al spiritului”.[6] Construită pe o percepție purist, viziunea asupra lumii apare ca o împletire între naivitatea infantilă și luciditatea maturității. Lirica de aici este una profund feminină, sentimentele și senzațiile fiind înregistrate spontan. Bazându-se pe un joc metaforic și unul al analogiilor, „candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul”[7], poeta își pune sub lupă propria ființă și propriile trăiri. Chiar dacă lirismul este unul confesiv și exprimă voioșia trăirii, el este subtil prezentat. Ingenuitatea de aici este una ludică: inima se lasă căutată ca într-un joc de-a baba-oarba, vârsta copacilor se transpune într-un dans de hoola-hop, toamna înseamnă furtul hainelor copacilor, cerul este ținut în vasele spicelor. În ciuda infantilismului care apare în aceste versuri, Ana Blandiana realizează o permanentă împletire între exprimarea șăgalnică și cea reflexivă, asortându-le într-o expresie simplă și directă: „Bucuria desenează păsări / Chiar și atunci când plâng în ochii mei. / Anii îmi fosnesc în poala rochiei / Și cireșele îmi pun cercei sau fericirea-i apă gravă” (*Mândrie*). Ni se înfățișează în aceste pagini o lume văzută cu ochiul sufletului, o lume scăldată în inocență, în care universul și ființa umană sunt descoperite cu uimire, pentru că „centrul de greutate al poemelor este însă «eul», ce-și descoperă cu încântare și uimire conformația, asistând la miracolul propriei deveniri și exprimând euforia autocontemplării, a jocului de imagini și forme deduse din multitudinea de înfățișări a unui univers proteic”.[8]

Începând cu *Călcâiul vulnerabil*, entuziasmul și voioșia trăirilor se reduc simțitor. Dacă în volumul precedent, discursul poetic era țesut în urma împletirii dintre puerilitate și reflexivitate, aici se constată o inegalitate între cele două. Discursul liric se înfiripă bazându-se mai mult pe al doilea criteriu. Rezultă, așadar „elevații apolinice și o seamă de poezii sunt de o gravitate senină, sacramentală”.[9] Înainte, receptarea lumii era ludică, bazată pe o percepție infantilă. Acum, „întreținându-și candoarea prin exerciții de asceză, poeta întreținea, prin meditațiile sale etice (și eticiste) o cenzură inclementă asupra cosmosului, modelându-l după norme purificatoare, aproape estetizant-morale”.[10] În continuare se păstrează căutarea absolutului și viziunea purist a universului, dar Ana Blandiana are conștiința inaccesibilității acestora. Totuși, ea nu abandonează tentativa și se dezice de amestecurile care relativizează percepția: „Sunt slabă probabil. Și ochii mi-s slabi. / Nu deosebesc culorile intermediare. //[...] Și puritatea-n jurul meu o torc. // Vreau tonuri clare, / Vreau cuvinte clare...”[11]. Limbajul se conservă în simplitatea și directețea precedente, el fiind privat de orice cochetărie. Asemeni unui copil dornic să deslușească sensul lumii, poeta adresează, cu jubilație, întrebări despre noima trăirilor. Joaca este vizibilă la nivelul metaforelor: „Or să vină ninsori mult mai mari după mine / Și tot albul din lume va ninge pe voi” (*Elegie de dimineață*). Însă ele sunt destul de înfrânate. Această zăpadă simbolizează cuvântul, puritatea lui. Dacă la Sorescu era vorba de o apocalipsă a hârtiei, la Ana Blandiana putem vorbi de una a purității cuvântului. După cum semnalează Daniel Dimitriu, „cuvântul joacă cu premeditare rolul unui supus anonim ce refuză, dintr-o vicleană pudoare, să rostească în gura mare adevăruri și sentimente fundamentale; nu vrea să iasă în evidență pentru că nu consimte să vulgarizeze și să se vulgarizeze”.[12] Deși sunt gravate pe un lirism reflexiv, construcțiile produc un efect hilar, așa cum se întâmplă în cazul facilei alegorii din „Elegie de dimineață: o, dacă / Ați pricepe ce greu e să ningi”. Departe de a se deda unui joc de lamentații, poeta ne sugerează simbolic dualitatea artist-femeie prin trimiterea la cuplul Orfeu-Euridice.

Începând cu *A treia taină*, jocul poetei devine unul etic. În spatele unor metafore, poeta camuflează judecăți morale. Acum se produce acea maturizare intelectuală, la care face referire

[5] Ana Blandiana, *La cules îngeri*, vol. I, Ed. Liter Net, București, 2003, p. 13.
[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989,p. 152.
[7] Idem, p.151.
[8] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, p. 10.
[9] Dumitru Micu, *Periplu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974, p. 119.
[10] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 144-145.
[11] Ana Blandiana, *Călcâiul vunerabil,* p. 12.
[12] Daniel Dimitriu, *Ares şi Eros*, Ed. Junimea, Iaşi, 1978, p. 187.

Laurențiu Ulici în *Confort Procust*, și nu este vorba de revenirea la inocența vârstei infantile, așa cum este de părere Eugen Simion: „pentru prima dată poeta înceta să se mire de propriile-i senzații, le scotea și se scotea din atracția împrejurărilor accidentale, raportându-le la ordinea integratoare a cosmosului".[13] Spațiul de reprezentație este cel lăuntric, din el izvorând un lirism sentențios. Registrele se alternează, exprimarea fiind când gravă, serioasă, când jucăușă. Discursul se păstrează simplu, neasfixiat de prea multe ornamente stilistice, dar el începe să câștige la criteriul spectacular, transpus prin metafora revelatorie: nașterea, întruparea sufletului este văzută ca un proces de judecată, „Iubire, spaimă de singurătate, / Zeitate ambiguă" (*Iubire*). În acest spectacol moral, notațiile sunt subtile și izvorăsc dintr-o percepție asumată, personală a lumii: „Totul este eu însămi. / Dați-mi o frunză care să nu-mi semene, / Ajutați-mă să găsesc un animal / Care să nu geamă cu glasul meu".[14] Departe de a filosofa trăirile, poeta le percepe ca pe o prelungire a descifrării tainelor lucrurilor. Titlul de adult presupune mult prea multe mizerii. Dacă în *Călcâiul vulnerabil,* poeta se întreba retoric „Am crescut? Suntem oameni mari?" (*Am crescut?*), vârsta adultă devine acum maladivă. Între timp și trăire se realizează o continuă întrepătrundere, prin care se încearcă redescoperirea inocenței lucrurilor, așa cum se întâmplă în *Dorința*. Finalitatea acestui joc o reprezintă găsirea liniei care desparte răul de bine, așa cum se întâmpla în anii copilăriei: „Caut începutul răului / Cum căutam în copilărie marginile ploii. / Alergam din toate puterile să găsesc / Locul în care / Să mă așez pe pământ să contemplu / De-o parte ploaia, de-o parte neploaia" (*Hotarul*). La fel ca alți poeți neomoderniști, Ana Blandiana ne propune o nouă interpretare a miturilor: îngerii cad din prea multă oboseală și nu din păcat, Iisus se dă jos de pe cruce pentru a fi din nou în brațele mamei sale, sihaștrii își uită rostul și, ajunși la bătrânețe, se joacă, mesagerul cerului este vulturul și nu porumbelul, iar dragostea este îngropată până la brâu în pământ, asemeni zmeului din basme, pentru ca în volumul *Cincizeci de poeme*, figurile biblice să domine. Poezia se instituie acum ca act esențial al cunoașterii. Discursul poetic nu mai este decantat de filtrul sentimentului, astfel că se intensifică „percepția de sine, mereu un stimul al poeziei, până la sentimentul alienării".[15]

Erosul și *Thanatosul* se asociază în textele din *Octombrie, noiembrie, decembrie*, unde „eul liric se implică și se dezvăluie acum nemijlocit".[16] Simbolurile erotice se bucură de o mai mare reprezentare. Noua temă abordată este prezentată progresiv, în trei etape, corespunzătoare celor trei luni din titlu: invocare, apariție și dispariție. Traiectoria descendentă este prefigurată încă din primele versuri, ea fiind prezentată sugestiv: plaja cu cioburi, atenția iubitului este captată de mare și nu de vorbele poetei, nevoia acestuia de depărtare pentru a o putea privi mai bine și pescărușii isterici. Poetica acestui volum aduce o noutate în lirica Anei Blandiana, fiind vorba „de o dramă a culpabilității erotice, în sensul căderii din spiritual, de o reîntoarcere la celălalt, aceasta însemnând un anotimp al purificării, cu tot acel joc alternant al simțirii și conștiinței în care e prinsă ființa poetei".[17]

Viziunea poetică este una antropocentrică. Cuplul adamic, odată refăcut, devine centrul universului, poeta văzând entitatea masculină asemeni unui luceafăr, pe un vers rilkean, așa cum semnalează Victor Felea. Toate poemele de dragoste decurg și se consolidează pe o acută lirică a simțurilor. Dragostea este confesată printr-o sensibilizare și angajare a tuturor simțurilor. Ana Blandiana cultivă în aceste texte o senzualitate încântătoare, prin care se dezvăluie o iubire pură, himerică. Starea de visare determină acum desprinderea versului din contingent. Imaginile apar ca o dublă proiecție pe axa timpului: trecut și viitor, rememorare și vis. Sentimentul de dragoste are reminiscențe din erotica lui Eminescu. Somnul și visul, natura ocrotitoare, integrarea cuplului în natură sunt refolosite. Poeta repune, astfel, repertoriul dragostei eminesciene în funcțiune. Iubitul apare în ipostaza de „daimon", dar poeta este gata să acceadă în lumea lui, cerându-i acestuia să o învețe să ardă întunecat. El nu are umbră, este necunoscut întregii lumi, iar în urma lor totul moare. Prin intermediul somnului se realizează acea reîntoarcere la esențe și întâlnirea cu ființa iubită: „Adormi, / Nu te speria, / Pletele noastre vecine / Răsfirate în iarbă / Au început să prindă rădăcini, /

[13] Laurenţiu Ulici, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 141.
[14] Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 35.
[15] Marian Papahagi, *Cumpănă şi semn,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 66.
[16] M. Niţescu, *Poeţi contemporani – sinteze critice,* Ed. Cartea Românească, 1978, p. 176.
[17] Victor Felea, *Secţiuni,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, *1974* , p. 194.

În curând frunzele ne vor înveli / În auriul omăt. / Niciodată n-am semănat mai mult...” .[18] Începe să se întrevadă un joc de *vertij*, unul care gravitează în jurul unui cult fin al imaginii: venirea toamnei este anunțată sugestiv de verdele care se coboară în galben, zăpada este topită în praf și polen, pierzându-și puritatea, lumea se chircește sub scutul pleoapei, plecarea iubitului determină universul să se strângă asemeni unei mingi plesnite, în urma sa lăsând doar niște zdrențe reci. Evocarea se realizează într-un regim semi-oniric, în care eul liric se află la granița dintre viață și moarte. Somnul devine o moarte simbolică pentru a se putea renaște în primordial și iubirea plenară. Tenta ludică reiese și din coborârea sacrului în profan, ființelor cerești fiindu-le atribuite acțiuni omenești. Rezultă o imagine comico-ironică a îngerilor goi, „mânjiți de rouă pe obraji, cu dinții negri de afine și cu spini și frunze agățate-n pene” (*Leagăn*). Departe de a fi o iubire adolescentină, poeta totuși conferă intimității libertatea de a vorbi. Spre deosebire de alți scriitori, ideea de joacă se manifestă când visător – cineva desenează umerii iubitului prin aer, când echilibrat și chibzuit, ca în formularea ghicitorii din *Toată liniștea din univers*. De cele mai multe ori întâlnim a doua situație. Se întrevede în acest volum o „percepție extatică, blagiană, a fenomenelor, o notație densă, cu extraordinare rezonanțe în poemele năpădite de figurativul bucolic, în invocațiile erosului ca și în reprezentările euthanasice...” .[19]

Poeziile selectate în volumul din 1974 dau la iveală o mult mai mare predispoziție ludică. *Ilinx*-ul se păstrează și este din ce în ce mai mult valorificat. Descoperim o puternică poetică a metaficicului, una care transpune permanent conflictul dintre viață și moarte. Realul și reveria se contopesc până la imposibilitatea de a le mai distinge. Ana Blandiana dezvoltă aici, dar și în volumul următor, o adevărată mitologie a somnului. El este perceput ca fiind singurul mijloc de a stabili un echilibru între material și spiritual, „între două lumi care se devoră” (*Între lumi*). Asemeni unui copil, eul liric se cufundă în vis și își făurește o lume adunată din resturile realității: genealogia este o visare în lanț, trecerea dintr-un vis în altul se face tot pe la granițe, fiecare din aceasta fiind păzită de un zeu care amintește de personajele din basm, păzitorul lumii visului este un leul somn. Totul se află acum sub imperiul reveriei. Și aici regăsim acel joc al intersectării empiricului cu poeticul, prin care este facilitată autocunoașterea. Ea este realizată prin intermediul contemplației. Chiar dacă poeta induce o stare de somnolență creației, stare care face ca dragostea să fie „văzută eminescian ca o bucuroasă disperare și tot eminescian este sugerat și momentul ei de extaz: somnul, adormirea,”[20] datele înregistrate de memorie acum sunt scoase la iveală, într-o creație contemplativ-reflexivă: „Capul mi se va prăvăli pe umăr / În curând, / Așa cum orice fruct / Ajunge o dată să cadă / Și începe să putrezească / Pe partea dinspre pământ. / Adorm / Și capul îmi putrezește / De visuri, / Alcooluri dulci / Se distilează blând*”* (*Mi-e somn*). Realitatea suferă o suavă degradare în urma intersectării ființei cu natura și transmiterii microbului somnului, ducând astfel la realizarea unui tablou armonizat: literele devin sâmburi, silabele se transformă în crânguri, iar cuvintele în anotimpuri. Așadar, pe lângă genealogia artistic-savantă de la început, avem una pur artistică de formare a limbii. Poeta mizează pe un joc analogic-metaforic între real și imaginar, pentru a sublinia afectul pentru artă. Litera-sâmbure devine aici echivalentul *A*-ului de la Nichita Stănescu, simbolizând forța creatoare și germenul limbii.

Dacă la constructiviști se înregistra acea fascinație la întâlnirea cu urbanismul, poetica Anei Blandiana se repliază într-un aproape ceremonial magic al tiparelor mitice rurale. Acest demers este valorificat, cu precădere, în cele mai multe din poeziile cuprinse în *Somnul din somn*. Evocând melancolic spațiul, cuvântul parcă mângâie, iar „increatul ni se înfățișează sub forma unui joc de oglinzi fantomatic și spectral, ce nu îngăduie ființelor decât o subzistență evanescentă, din specia grațiosului și inefabilului”.[21] În acest sens, poeta recurge la o mult mai bogată infiltrare a figurilor de stil. Pânza stilistică este alcătuită acum de rime savante, epitete ornante și metafore. Aplicând o viziune blagiană asupra satului, poeta realizează o utopie a lumii de aici. Proiecția subiectivă se transpune într-un discurs șoptit, care aduce în prim-plan satul ca spiritualitate. Rememorarea imaginii

[18] Ana Blandiana, *Octombrie, noiembrie, decembrie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 24.
[19] Lucian Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, Ed. Facla, Timişoara, 1977 , p. 80.
[20] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol IV, p. 160.
[21] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, p. 29.

satului nu se produce doar dintr-o simplă perspectivă infantilă. Pe acest schelet se construiește o percepție reflexivă. Dubitativul ia locul datului: „De ce se visează fructele alcooluri / Și ierbile miresme iuți și tari...” (*De ce*). Tot printre aceste texte întâlnim o reeditare a liricii bacoviene și a pastelului, dar și „tentația de a schimba metafora construită în sistem de analogii al poeziei lui Blaga cu decorativul pillatian”.[22] Imaginea descompunerii, din poetica lui Bacovia, este realizată acum printr-o invadare a elementului rural în cel urban, dublându-se astfel invadarea spiritualului în materie: „Oraș oriental de câmpie / Cu seva prelinsă pe străzi / Cu soarele fără rușine / Sorbindu-și sordidele prăzi // Oraș lichefiat, râu fierbinte / Și crâncene arome urcând / Spre cerul cu fructe în care / Se strică și ultimul gând” (*Oraș oriental*). Identificăm aici un joc al sugestiilor și al semnificațiilor, la fel cum se întâmplă și în *Pastel*. Eufemistic, *thanatos*-ul este îmbrăcat în caracteristicile toamnei. Două din miturile autohtone sunt și ele regândite și transpuse infantil, printr-un ochi de copil, căruia norii îi spun povești. Descoperim aici un joc al invenției, dar și al cristalizării ideilor pure, grație materializării dematerializatului: „Cât timp mai știi cu abur sacru / Pe cerul lumilor să scrii...” (*Eu cred că norii*). Pe lângă acest joc identificăm un altul, mai important, iar „din jocul acesta subtil dintre iluzionare și deziluzionare se ivesc situații paradoxale, definitorii pentru lirismul Blandianei...” .[23]

O mare parte a poeziei ei își găsește resortul într-un joc dionisiac, unul care se termină cu incursiunea în scenarii imaginare. Spre deosebire de ceilalți poeți, la Ana Blandiana tonul reflexiv, din timpul jocului liric, trădează supremația ideii asupra sentimentului, iar „cultivând indecizia sau chiar indiferența, poezia Anei Blandiana este un flux și un reflux prin care subiectivitatea regăsește realitatea, iar realitatea operează un adevărat transfer de vitalism subiectivității”.[24] Înlăturând acuta umanizare a poemelor din *Ochiul de greiere*, abordarea ludică a cunoașterii iese la iveală. Printr-o supralicitare a simțurilor și a puterii imaginative, un univers ingenuu, de o puternică forță expresivă, se cristalizează savant. Se pornește de la o cosmogonie-simbioză între Eminescu și Stănescu. Increatul, oul-simbolul perfecțiunii, singurătatea, cuvântul nenăscut și ideea ciclicității sunt doar câteva din elementele pe care Ana Blandiana reconstituie experiența demiurgică: „Ți-aduci aminte cum pluteam? / Iubire fără dor de nimeni / Și, oglindindu-se pe sine, / Izvorul fericit și mut- / Durerea nu se născocise, / Singurătatea era plină, / Cuvântul nu era născut. // Cine-a greșit și până când? / Oul perfect, tăiat în două, / S-a rupt în cer și în pământ / Însingurând deodat-o lume...” .[25] În această nouă lume ființele își pierd statutul inițial. Ele devin niște marionete care sunt recondiționate, hilar, prin împrumutul de proprietăți: îngerii sunt îmbrăcați în haine de păsări, dar acestea le sunt prea strâmte, păsările îmbracă haina prăzii lor, peștii, cucuveaua latră, iar blestemul devine urare. Sacrul apare deformat. O nouă luptă, caricaturală, se dă între Sfântul Gheorghe și un balaur de tablă. Uneori, poeta se dedă jocului de cuvinte realizat printr-o exprimare echivocă: „Mă uit în apă, / Mă uit pe mine în apă” (*În apă*). Trecând dintr-un registru în altul, cuvintele devin altceva, ele evidențiind aici jocul ca joc între natură și cultură. Această conlucrare se finalizează prin energizarea creatoare a spiritului uman, cum se întâmplă în poezia *Joc*: „Uite, ploaia coase / Cerul de pământ / Cu fir de mătase / Răsucit de vânt. // Uite, iarba țese / Pământul de nori. / M-am gândit adese -/ Ori, adeseori: // De la voi se vede / Iarba ca o ploaie / Care curge verde / Peste cer și-l moaie...” . Jocul Anei Blandiana, nu doar aici, este organizat în perechi antonimice: seriozitate-amuzament, regulă-libertate, gratuitate-utilitate.

Firul amuzamentului este întrerupt de inserția logicii și a reflexivului: „M-am gândit adese”. Dar și această meditație este exprimată tot jucăuș, poeta jonglând cu structura cuvântului pentru a-i distorsiona semnificația. Tot pe un angrenaj de seriozitate-amuzament se produce și încercarea de a descifra „limba greieră”, poeta urmând prestigioase cursuri ale lumii naturale sau matematica lunii tangente. Jocul este perceput ca o modalitate de inițiere în misterele universului, trasate ca o alternare între sărbătoresc și tragic: „Doamnă toamnă, iartă-mă că te întreb, / Cum ți se par prunele putrezite în ierbi? // Doamnă țărână, ai putea să-mi răspunzi / Ce gust au sâmburii umezi, rotunzi? // [...] // Doamnă moarte, tare aș vrea să-mi spui / Ce simți înghițind cuvinte amărui? // Doamnă veșnicie, doar

[22] Lucian Alexiu, *op. cit*., p. 80.
[23] Petru Poantă, *Radiografii 2*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983 p. 232.
[24] Dan Cristea, *Faptul de a scrie*, Ed. Cartea Românească, București, 1980, p. 119.
[25] Ana Blandiana, *La cules îngeri,* vol. II, Ed. LiterNet, Bucureşti, 2003, p. 11.

o întrebare, / Sufletul meu cum ți se pare?" (*Ala-bala*). Discursul Anei Blandiana se plimbă grațios de la jocul ușor la cel grav, ilustrând jocul viață-moarte. *Portretul cu cireșe la urechi* devine semnificativ în acest sens. Gestul de așezare a fructelor la urechi trimite la caracterul ludic al copilăriei. Vitalitatea este imediat umbrită de proiectarea în viitor, *mâine,* cuvânt prin care este sugerată moartea, în asociere cu lipsa cireșelor.

Din când în când, ironia își face loc în text, iar versul se transformă într-o acuză transparent-aluzivă la adresa regimului. Comparațiile și o pleiadă de termeni-cheie, cu o pregnantă alură sugestivă, compun arsenalul liric. Aluziva comparație cu vegetația, la care se adaugă cozile la făină, cafeaua cu înlocuitori, serialul de sâmbăta, garoafele, zvonurile, concentrează schematic esența vieții totalitariste.

Într-o poezie din volumul *Stea de pradă,* Ana Blandiana ne propune un joc imaginativ. El este conceput pe același principiu al dualității dintre ușor și grav, prin care sunt sancționate problemele vieții: „La ce te gândești când vezi / Un arhanghel murdar de funingine? / La poluarea stratosferei, desigur. / Și la mai ce?" (*Funingine*). Alteori, acest joc imaginativ împrumută elemente din lumea poveștilor pentru a ne familiariza cu itinerariul ei liric: pentru a nu-și uita drumul, poeta îl presară cu litere. Tot într-o viziune imaginativ-expresionistă este realizată și *Arhitectura valurilor*. O *Arhitectură-n mișcare* este zugrăvită în stil baroc: bolți și cupole de spumă. Imaginile prezentate au un puternic impact asupra cititorului. În jocul „De-a limbajul" poeta stabilește similitudini între limbi, grație derivării cuvintelor: „Solidari-té-tá-ty-tate-nosc..." (*Un lanț*). Eul liric este profund implicat în acest joc de rescriere a lumii, el identificându-se cu poeta, așa cum se întâmplă în revalorificarea simbolică a mitului lui Manole, *Balada*. În încercarea de descifrare a tainelor universului, un joc „De-a va-ți ascunselea" este încropit.

Literatura dedicată copiilor descătușează spiritul ludic din lirica Anei Blandiana. Apelul la imaginație, la fantezie este un mecanism frecvent utilizat în poezia ei, poeta creând tot felul de scenarii. *Un joc* se naște sub imperiul miniaturalului. Așa cum mărturisește în această tabletă, Ana Blandiana reușește să se joace de-a „Ce-ar fi dacă", transformându-și grădina și strada într-o veritabilă scenă de joc: „De-a câte și de-a câte ne-am putea juca / În grădina mea".[26] Totul este înfățișat acum din perspectiva copilului. Personificarea și metafora sunt singurele reguli impuse. Banalul, nesemnificativul și minusculul sunt acum aduse în prim-plan și tratate extrem de serios. Poeta face din legumele, fructele și micile vietăți din grădina sa niște vedete adevărate. Registrul afectiv al acestor pasteluri are, de cele mai multe ori, un sâmbure anecdotic-fabulativ. Grădina lirică propune un joc imaginativ, prin intermediul căruia copiii sunt familiarizați cu lumea vegetală sau urbană. Poeta simte plăcerea travestiului, de revenire la anii copilăriei: „Căci paradisul meu, știi, / E făcut pentru copii; // E un rai liliputan, / Nu-ncape-n el un motan." (*Un secret*) sau „De fapt, eu nu caut decât un loc / Unde-aș putea să mă joc; // Și pentru că nu mă pot juca în cărțile mari, / Mă ascund între coperte de abecedar // Și mă joc cu litere și cuvintele, / Cum vă jucați voi cu basmele în bucățele. / Le așez, le întorc, le dădăcesc / Până se potrivesc".[27] Orice întâmplare, care în alte circumstanțe ar fi trecut drept banală, este raportată la o scară mult mai mare. Ochiul atent al poetei înregistrează artistic orice întâmplare și face din aceasta un posibil subiect liric. Faptele primesc accente hiperbolizante, universul micilor vietăți fiind expus printr-o permanentă corespondență cu acel uman: căderea prunelor devine echivalentul unui concurs de parașutism, munca în grădină se desfășoară cu programări, un vierme săvârșește o crimă și așa începe o întreagă anchetă, un dovleac este telegrafist, iar casele de pe stradă devin prototipul unor tipologii umane. Expunerea ideilor este realizată direct, pe un ton familiar, și utilizând un vocabular simplu. În ciuda finalității educative, multe din poeziile dedicate copiilor sunt construite pe un substrat ironic, dar această ironie este una care are în vedere un demers corectiv. Arpagic devine personajul-cheie în multe dintre textele sale. Când naiv, când fudul, leneș sau „repetent", viteaz uneori, renumitul motan îmbracă diverse tipologii umane. Direct sau indirect, cel mai adesea, faptele și comportamentul său sunt ironizate. Umoristică este antiteza dintre el, un repetent încă de la grădiniță, și șoricelul savant, care înfulecă dicționare, matematici și alte cărți savante. Persiflarea este evidentă în formulele de adresare. Formulele de politețe, pronumele

[26] Ana Blandiana, *Întâmplări din grădina mea*, Ed. Ion Creangă, București, 1980, p. 45.
[27] Idem, *Alte întâmplări din grădina mea*, Ed. Ion Creangă, București, 1983, pp. 4-5.

personal, persoana a doua singular, pronumele personale de politețe, apelativele sunt doar câteva dintre tertipurile la care Ana Blandiana apelează pentru a crea puternice accente comice: „Mult stimate domnule Șoarece", „Domnule Pis", „Domnia-Sa". Comicul de situație este extrem de răspândit în volumele dedicate copiilor. Așa-zisele personaje sunt surprinse într-o suită de evenimente hilare: furnicile prohodesc corpul prunei, viermele este dat în urmărire, puii de rândunică uită de orice scuză și reușesc să zboare la auzul unui simplu „miorlau", o muscă mare bagă spaima în adunare, iar o ciocănitoare devine o sperietoare la adresa universului miniatural.

Jocul liric din poezia Anei Blandiana nu se desfășoară atât de frecvent ca în cazul altor poeți. El trebuie căutat la nivelul limbajului, unde cuvintele trec dintr-un registru în altul. Pe lângă acest nivel, ludicul mai poate fi sesizat și în acea înscenare imaginară a spațiului. În creația ei se constată o permanentă pendulare între serios și comic, iar în spatele jocului de rime și metafore se întrevede o notă gravă, așa cum se întâmplă în poezia *Glumă*. Aceasta este atât jucăușă, după cum reiese încă din titlu, cât și gravă. În centru există ideea de joc, însă construcția duală este simbolic sugerată. Pata de lumină, simbol al inocenței și al copilăriei, este în antiteză cu pata de umbră, pata realului, ca simbol al durerii, suferinței și necazului. Acest text transpune sintetic întregul univers poetic al Anei Blandiana și devine o punte de legătură între poezia gravă, de om mare, și cea jovială, a copilăriei. El devine prototip al întregului joc din creația sa. După cum s-a putut sesiza, ideea pune stăpânire pe creația sa lirică, motiv pentru care putem împărtăși afirmația lui Eugen Simion, considerând-„o poezie din ce în ce mai mult (îi folosesc o imagine) gravidă de idei. Dansul nu este numai joc. Este și o gândire a jocului".[28]

BIBLIOGRAPHY:

1. Alexiu, Lucian, Ideografii lirice contemporane, Ed. Facla, Timişoara, 1977
2. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Braşov, 2000
3. Cistelecan, Al., Poezie şi livresc, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
4. Dimitriu, Daniel, Ares şi Eros, Ed. Junimea, Iaşi, 1978
5. Micu, Dumitru, *Periplu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974
6. Niţescu, M., Poeţi contemporani – sinteze critice, Ed. Cartea Românească, 1978
7. Papahagi, Marian, Cumpănă şi semn, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990
8. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989
9. Ulici, Laurențiu, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983.

[28] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, p. 167.

THE MAN BETWEEN TIMES: THE CONSTRUCTION OF IDENTITY AND THE ROLE OF MEMORY IN DALIA SOFER'S THE MAN OF MY TIME

Teodora Voinescu
The National College of Computer Sciences "Grigore Moisil", Brașov

Abstract: *This paper explores the themes of identity, memory, exile, and historical trauma in Dalia Sofer's novel The Man of My Time. The analysis focuses on the protagonist's struggle to negotiate between past and present, between personal memory and collective history, and between cultural belonging and alienation. Through the use of fragmented narration, symbolic imagery, and psychological introspection, the novel presents identity as a fluid and continuously reconstructed process. Drawing upon the theories of Paul Ricoeur, Aleida Assmann, and Homi K. Bhabha, this paper argues that memory functions not only as a repository of past experiences but also as an active force shaping the individual's perception of self. The study also examines the significance of temporality, trauma, and displacement, emphasizing the broader human experience of instability and fragmentation in the contemporary world.*

Keywords*: memory, identity, exile, trauma, hybridity.*

Introduction

Contemporary literature increasingly explores the instability of identity in a world characterized by migration, globalization, political conflict, and cultural fragmentation. Modern protagonists are often represented as individuals caught between multiple realities, unable to establish a fixed sense of belonging. In this literary context, memory becomes essential because it offers continuity in the midst of uncertainty. Dalia Sofer's the Man of My Time reflects these concerns through its portrayal of a protagonist shaped by exile, historical trauma, and emotional displacement. The novel examines the tension between personal memory and collective history, presenting identity as a fragile construct continuously influenced by the past. The protagonist's psychological evolution is deeply connected to remembrance, loss, and the desire to understand his own fragmented existence. Through nonlinear narration and introspective reflection, Sofer demonstrates that identity is not stable or complete but constantly reconstructed through acts of memory and interpretation.

This paper investigates the relationship between identity and memory in the novel, focusing on the role of trauma, temporality, exile, and cultural hybridity. The analysis also explores the symbolic dimensions of space and narrative structure. By integrating theoretical perspectives from memory studies and postcolonial theory, the paper demonstrates that The Man of My Time portrays identity as a dynamic negotiation between continuity and transformation.

Memory as a Foundation of Identity

One of the central ideas developed in the novel is the inseparable relationship between memory and identity. The protagonist understands himself through recollection, interpretation, and emotional reconstruction of past experiences. Memory is not presented as objective or complete; instead, it is selective, unstable, and deeply influenced by trauma. This representation suggests that identity itself is fluid and continuously redefined.

Paul Ricoeur's theory of narrative identity provides an important framework for interpreting the protagonist's experiences. According to Ricoeur, individuals construct coherence through narrative because memory organizes life into meaningful sequences. The protagonist repeatedly revisits memories in an attempt to understand his present condition, yet these recollections remain fragmented and emotionally charged. The instability of memory therefore mirrors the instability of identity.

The narrative structure reinforces this fragmentation. Rather than following a linear chronology, the novel moves between temporal layers, demonstrating how the past constantly interrupts the present. Memories emerge unpredictably and transform the protagonist's perception of

reality. Through this technique, Sofer illustrates the impossibility of separating personal identity from remembered experience.

At the same time, memory functions as a form of survival. Exile and displacement remove the protagonist from familiar cultural environments, but memory preserves emotional connections to the past. However, remembrance also intensifies alienation because it emphasizes the distance between past and present. The protagonist exists between attachment and loss, unable either to abandon the past or fully inhabit the present.

Time and the Fragmentation of the Self

Time functions as both a narrative and philosophical dimension in the novel. The title itself emphasizes the importance of temporality, suggesting a protagonist defined by historical and emotional circumstances. Rather than presenting time as linear progression, the novel portrays it as fragmented and subjective.

The protagonist experiences the past as emotionally present. Memories are not distant events but active psychological realities that continue to shape identity. This perception reflects the influence of trauma, since traumatic experiences resist chronological organization. Moments associated with violence, fear, or exile repeatedly return, disrupting emotional stability.

The nonlinear structure of the novel mirrors this fractured temporality. Shifts between past and present create a sense of instability, reinforcing the protagonist's divided consciousness. The reader becomes aware that identity cannot be understood through a single temporal perspective because the self is continuously influenced by memory and reinterpretation.

Time also symbolizes transformation. Although the protagonist struggles with fragmentation, he gradually develops greater self-awareness through reflection. Identity emerges not as permanence but as a process shaped by historical experience and emotional adaptation. The novel therefore rejects essentialist notions of identity and proposes a dynamic understanding of selfhood.

Exile and Cultural Displacement

Exile represents one of the most significant themes in *The Man of My Time*. The protagonist experiences displacement not only geographically but also emotionally and culturally. He exists between different worlds without fully belonging to any of them. This condition reflects the broader experience of diasporic identity in contemporary society.

Aleida Assmann's theory of cultural memory is particularly relevant in this context. Assmann argues that identity is shaped through shared narratives, traditions, and collective remembrance. Exile disrupts these structures because it removes individuals from familiar cultural environments. As a result, the protagonist attempts to preserve continuity through personal memory.

However, memory alone cannot restore complete belonging. The protagonist gradually realizes that both individuals and societies change over time. The homeland preserved in memory no longer exists in the same form. This realization intensifies feelings of alienation and nostalgia.

The novel also emphasizes linguistic displacement. Language functions as a marker of identity and belonging, yet the protagonist's movement between cultures complicates communication. Moments of silence and emotional distance reveal the limitations of language in expressing trauma and displacement. Through these elements, Sofer portrays exile as both a psychological and existential condition.

Narrative Identity and Psychological Reconstruction

Another important aspect of the novel is the relationship between narration and psychological reconstruction. The protagonist attempts to establish coherence through storytelling, transforming fragmented memories into narrative structures. This process reflects Ricoeur's argument that identity depends on narrative continuity.

Narration acquires therapeutic significance because it allows the protagonist to reinterpret traumatic experiences. By revisiting memories, he gradually reorganizes emotional fragments into meaningful patterns. Nevertheless, the novel also demonstrates that complete coherence remains

impossible. Certain experiences resist explanation, and silence becomes an essential narrative strategy.

The psychological depth of the novel emerges through introspection and ambiguity. The protagonist often hesitates between contradictory emotions, reflecting the complexity of memory itself. Identity is therefore represented not as certainty but as negotiation between competing versions of the self.

The novel also explores the relationship between memory and guilt. Certain recollections persist because they are connected to unresolved emotional conflicts. Trauma functions not only as historical experience but also as a psychological structure shaping consciousness. Through these representations, Sofer illustrates the lasting impact of historical violence on personal identity.

Cultural Hybridity and Modern Identity

Homi K. Bhabha's theory of hybridity offers another important perspective for understanding the protagonist's experience. According to Bhabha, individuals who exist between cultures occupy a "third space" in which identity becomes fluid and negotiated. The protagonist embodies this condition because he belongs partially to different cultural worlds while remaining fully integrated into none of them.

The novel presents hybridity both as enrichment and instability. Exposure to multiple cultural perspectives allows the protagonist to develop greater self-awareness, yet it also intensifies feelings of fragmentation. Traditional forms of identity based on nationality, language, or collective memory become increasingly unstable under conditions of migration and globalization.

The protagonist's divided identity reflects broader tensions characteristic of the modern world. Contemporary individuals frequently experience uncertainty regarding belonging and cultural continuity. Through the protagonist's experiences, Sofer explores the emotional consequences of this instability, including nostalgia, alienation, and existential anxiety.

Nevertheless, the novel does not portray hybridity exclusively as negative. Cultural multiplicity also creates opportunities for transformation and self-discovery. By existing between cultures, the protagonist acquires a more nuanced understanding of identity, one that embraces complexity rather than fixed certainty.

Symbolism and Spatial Imagery

Symbolic imagery plays an important role in the novel's exploration of memory and identity. Physical spaces frequently reflect psychological states, transforming landscapes into emotional representations of belonging and alienation.

Homes and remembered places symbolize continuity and attachment, while unfamiliar urban environments represent instability and displacement. Transitional spaces such as airports, roads, and temporary residences reinforce the protagonist's sense of impermanence. These spaces emphasize movement rather than stability, reflecting the fluidity of identity.

Mirrors, windows, and reflections appear repeatedly throughout the narrative, symbolizing divided consciousness and fragmented selfhood. Such imagery reinforces the idea that identity remains partially inaccessible even to the individual experiencing it.

Time and space are closely interconnected within the symbolic structure of the novel. Memory collapses temporal distance, allowing the past to remain emotionally present. Similarly, geographical separation does not eliminate emotional attachment. Through symbolic imagery, Sofer demonstrates that identity is constructed through emotional relationships with memory, space, and history.

Conclusion

Dalia Sofer's *The Man of My Time* offers a profound exploration of identity, memory, exile, and trauma in the contemporary world. Through fragmented narration and psychological introspection, the novel portrays identity as fluid, unstable, and continuously reconstructed through memory.

The protagonist's experiences illustrate the complex relationship between personal history and collective memory. Exile and displacement destabilize traditional forms of belonging, while trauma transforms the perception of time and selfhood. Nevertheless, the process of narration allows the protagonist to achieve partial reconciliation with his fragmented identity.

Theoretical perspectives provided by Paul Ricoeur, Aleida Assmann, and Homi K. Bhabha deepen the interpretation of the novel, revealing the connections between narrative identity, cultural memory, and hybridity. Ultimately, The Man of My Time presents the search for identity as an ongoing negotiation between continuity and transformation, between remembrance and reinvention. The novel therefore reflects not only the experience of one individual but also the broader condition of modern humanity, characterized by instability, displacement, and the continuous search for meaning in an increasingly fragmented world.

BIBLIOGRAPHY:

1. Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press, 2011.
2. Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
3. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996.
4. Hall, Stuart. "*Cultural Identity and Diaspora." Identity: Community, Culture, Difference*. Lawrence & Wishart, 1990.
5. Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, 2004.
6. Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press, 2000.
7. Sofer, Dalia. *The Man of My Time*. Harper, 2020.

MORAL VALUES IN LITERARY AND RELIGIOUS TEXTS

Gabriela Buta
PhD, "St. Gheorghe" Middle School, Sângeorgiu de Mureș

Abstract: *This study examines how fundamental moral values – forgiveness, compassion, empathy, love for one's neighbour, and moral courage – are reflected and conveyed in literary and religious texts. The comparative approach highlights the complementarity between these two types of discourse, emphasizing their role in shaping autonomous, reflective, and critical thinking. The study analyses representative literary texts as well as biblical texts and parables, integrating critical analysis with a didactic perspective. In the context of modern education, the emphasis is increasingly placed on the development of critical thinking skills and the cultivation of the individual's moral dimension. Literature and religious texts offer a privileged framework for this development, as they convey not only information but also life models and existential meanings.*

Keywords: *moral values, literature, religious text, education, critical thinking*

1. Introducere

După cum subliniază Constantin Cucoș, „educația morală nu constă în simpla transmitere de norme, ci în formarea capacității de a discerne și a acționa responsabil"[1]. În acest sens, analiza comparativă a textelor literare și religioase devine un instrument esențial în procesul educațional.

În societatea contemporană, caracterizată prin diversitate culturală, schimbări sociale rapide și dezvoltare tehnologică accelerată, educația morală reprezintă o componentă esențială a procesului educațional. Dincolo de transmiterea cunoștințelor și de dezvoltarea competențelor cognitive, școala are responsabilitatea de a contribui la formarea unor personalități echilibrate, capabile să manifeste empatie, responsabilitate și discernământ moral.

Literatura și textele religioase constituie resurse educaționale valoroase deoarece oferă modele de comportament, situații existențiale complexe și contexte favorabile reflecției etice. Prin intermediul personajelor, al simbolurilor și al experiențelor prezentate, cititorii sunt invitați să analizeze consecințele faptelor umane și să își formeze propriile repere valorice.

Prezenta cercetare își propune să evidențieze modalitățile prin care valorile morale fundamentale sunt reflectate în texte literare și religioase și să analizeze contribuția acestora la dezvoltarea gândirii critice și a conștiinței morale. Printr-o abordare comparativă, studiul demonstrează că ambele categorii de texte contribuie la formarea unei personalități autonome, responsabile și deschise dialogului.

2. Cadru teoretic: specificul textului literar și religios

Textul literar se caracterizează prin ambiguitate, simbolism și deschidere interpretativă. Wolfgang Iser consideră că „sensul operei literare se constituie în actul lecturii"[2], ceea ce implică participarea activă a cititorului.

În schimb, textul religios are o funcție normativă mai evidentă. Mircea Eliade evidențiază că „experiența sacrului structurează conștiința umană și oferă modele exemplare de comportament"[3]. Astfel, dacă literatura sugerează valorile prin experiență estetică, textul religios le formulează explicit, într-o formă simbolică și universală.

Educația morală ocupă un loc central în teoriile pedagogice moderne, fiind considerată o dimensiune indispensabilă a dezvoltării armonioase a individului. Constantin Cucoș subliniază faptul că educația morală nu presupune simpla transmitere a unor norme sau reguli de conduită, ci formarea capacității de a evalua critic situațiile de viață și de a lua decizii responsabile.

[1] Cucoș, Constantin, *Pedagogie*, Polirom, 2006.
[2] Iser, Wolfgang, Actul lecturii, Univers, 2006.
[3] Eliade, Mircea, Sacrul și profanul, Humanitas, 1992.

O contribuție semnificativă în domeniu aparține psihologului Lawrence Kohlberg, care a elaborat teoria dezvoltării morale. Potrivit acestuia, individul parcurge mai multe stadii ale dezvoltării morale, de la respectarea regulilor din teama de pedeapsă până la asumarea unor principii etice universale. În acest proces, analiza dilemelor morale și reflecția asupra comportamentelor umane joacă un rol esențial.

La rândul său, Thomas Lickona consideră că educația caracterului trebuie să integreze trei dimensiuni fundamentale: cunoașterea valorilor morale, dezvoltarea sentimentelor morale și manifestarea comportamentelor morale. În acest sens, literatura și textele religioase oferă contexte autentice pentru exersarea reflecției etice și pentru dezvoltarea sensibilității morale.

În pedagogia contemporană se acordă o atenție tot mai mare inteligenței emoționale și competențelor socio-emoționale. Astfel, valorile morale sunt strâns legate de empatie, autocunoaștere și capacitatea de a construi relații armonioase. Studiul textelor literare și religioase contribuie în mod semnificativ la dezvoltarea acestor competențe.

2.1.Textul literar ca spațiu al reflecției etice

Literatura oferă posibilitatea explorării unor experiențe umane complexe și facilitează înțelegerea unor situații existențiale diverse. Prin intermediul personajelor și al conflictelor narative, cititorii sunt invitați să reflecteze asupra alegerilor morale și asupra consecințelor acestora.

Wolfgang Iser evidențiază rolul activ al cititorului în construirea sensului operei literare. Interpretarea textului presupune implicare intelectuală și emoțională, iar semnificațiile se conturează în procesul lecturii. Astfel, literatura stimulează dezvoltarea gândirii critice și a capacității de analiză. Martha Nussbaum consideră că literatura contribuie la dezvoltarea imaginației morale, deoarece permite cititorului să înțeleagă experiențele și emoțiile altor persoane. Prin identificarea cu personajele, cititorul își dezvoltă empatia și sensibilitatea față de problemele umane.

În plus, textele literare prezintă adesea situații ambigue și conflicte morale fără soluții evidente. Această caracteristică favorizează dialogul, argumentarea și formularea unor judecăți morale autonome. Literatura nu oferă răspunsuri definitive, ci stimulează procesul reflecției și al interpretării.

Prin urmare, textul literar reprezintă un instrument educațional deosebit de valoros, contribuind la dezvoltarea competențelor cognitive, afective și morale ale elevilor.

2.2.Textele religioase și formarea morală

Textele religioase au reprezentat, de-a lungul timpului, una dintre principalele surse de orientare morală. Acestea transmit valori fundamentale precum iubirea aproapelui, compasiunea, iertarea, solidaritatea și respectul față de demnitatea umană.

Mircea Eliade afirmă că experiența sacrului oferă modele exemplare de comportament și contribuie la structurarea conștiinței umane. Prin intermediul narațiunilor biblice și al parabolelor, valorile morale sunt prezentate într-o formă accesibilă și memorabilă.

Parabolele evanghelice se remarcă prin capacitatea lor de a transmite adevăruri morale universale prin intermediul unor situații concrete de viață. Aceste texte nu oferă doar norme de conduită, ci stimulează reflecția asupra sensului existenței și asupra relațiilor interumane.

Paul Ricoeur subliniază importanța interpretării în înțelegerea textelor religioase. Sensul acestora nu este epuizat de lectura literală, ci se dezvăluie progresiv prin reflecție și dialog. Din această perspectivă, textele religioase constituie resurse valoroase pentru educația morală și dezvoltarea gândirii critice.

În contextul societății contemporane, caracterizată de pluralism cultural și religios, aceste texte contribuie la promovarea valorilor universale și la dezvoltarea respectului pentru diversitate. Corpusul analizat include parabole biblice și opere literare studiate în învățământul preuniversitar. Analiza urmărește identificarea valorilor morale dominante, a modalităților de reprezentare a acestora și a relevanței lor educaționale. De asemenea, sunt examinate strategiile narative prin care autorii transmit mesaje etice și influențează receptarea acestora de către cititori.

Abordarea comparativă permite evidențierea asemănărilor și diferențelor dintre discursul literar și cel religios, precum și identificarea contribuției fiecăruia la formarea conștiinței morale.

3. Analiza valorilor morale în texte literare și religioase

3.1.Compasiunea și iubirea aproapelui: *Pilda samariteanului milostiv*

Pilda samariteanului milostiv constituie un exemplu paradigmatic de moralitate activă: „Iar un samaritean, mergând pe cale, a venit la el și, văzându-l, i s-a făcut milă" (Luca 10, 33). Compasiunea este prezentată ca reacție imediată și acțiune concretă. Imperativul final: „Mergi și fă și tu asemenea" (Luca 10, 37) transformă textul într-un cod etic universal. Conform lui Paul Ricoeur, „parabola nu impune, ci invită la o reconfigurare a sensului moral al acțiunii"[4]. Astfel, elevul este stimulat să reflecteze critic asupra propriilor comportamente.

3.2.Iertarea și reconcilierea: „Fiul risipitor"

Pilda fiului risipitor explorează dinamica greșelii și a iertării: „Acest fiu al meu mort era și a înviat" (Luca 15, 24). Metafora renașterii exprimă ideea regenerării morale. Criticul André LaCocque observă că „această pildă redefinește justiția în termenii iubirii necondiționate"[5]. Conflictul dintre cei doi frați introduce dimensiunea umană a dificultății de a accepta iertarea, sugerând că moralitatea autentică implică depășirea resentimentului.

3.3.Curajul moral și demnitatea: „Fefeleaga" de Ion Agârbiceanu

În nuvela lui Ion Agârbiceanu, personajul principal devine simbol al rezistenței morale: „Fefeleaga își ducea traiul greu, ca o povară fără sfârșit." Criticul Nicolae Manolescu afirmă că „personajele lui Agârbiceanu sunt definite printr-o etică a suferinței asumate"[6].

Sacrificiul repetat conferă personajului o dimensiune aproape arhetipală, ilustrând ideea că demnitatea nu depinde de condițiile exterioare. Două calități morale ale Fefeleagăi sunt: hărnicia care reiese din faptul că „*în fiecare zi urca muntele după piatră, iar drumul era lung și aspru*" și bunătatea este sugerată prin grija față de calul ei și prin „*o bunătate care lumina chipul*". O acțiune care dovedește răbdarea ei este faptul că **muncește zilnic în condiții grele**, urcând muntele fără să se plângă și acceptând viața dificilă („*Tot putem trăi*"), chiar dacă este nedreptățită de bogătași. Oamenii din sat o respectau, chiar dacă era săracă, deoarece avea **demnitate și curaj**. Ea spune lucrurilor pe nume și nu acceptă nedreptatea („*le spunea verde în față*"), ceea ce inspiră respect. În plus, hărnicia și corectitudinea ei o fac un exemplu moral pentru ceilalți.

Un exemplu asemănător de bunătate și hărnicie poate fi întâlnit în viața de zi cu zi: o persoană în vârstă care, deși are resurse puține, își îngrijește familia și muncește constant fără să se plângă. De exemplu, o bunică ce crește animale și lucrează în grădină pentru a-și ajuta copiii și nepoții, oferindu-le din puținul ei, cu răbdare și dragoste. Acest comportament seamănă cu al Fefeleagăi prin **sacrificiu, muncă și bunătate**.

3.4.Empatia și relațiile umane: „Olguța și un bunic de milioane" de Alex Moldovan

Textul contemporan pune accent pe relațiile inter generaționale: „Bunicul știa să transforme orice zi într-o aventură." Această relație reflectă importanța afectivității în dezvoltarea copilului. Textul evidențiază valori morale precum iubirea, respectul și responsabilitatea, conturate prin relația caldă dintre Olguța și bunic. Afecțiunea reciprocă creează un spațiu sigur pentru dezvoltare, încurajând curiozitatea și încrederea. Bunicul devine model de înțelepciune, răbdare și generozitate, arătând că timpul petrecut împreună are valoare formativă. Textul subliniază și importanța empatiei, a ascultării și a sprijinului emoțional, fundamentale pentru echilibrul interior al copilului pentru construirea unor relații armonioase durabile în viață. Conform teoriei lui Lev Vygotsky, dezvoltarea cognitivă este profund influențată de interacțiunile sociale, ceea ce conferă textului o valoare educativă

[4] Ricoeur, Paul, Interpretation Theory, Texas, 1976.
[5] LaCocque, André, The Parables of Jesus, Fortress Press.
[6] Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române, 2008

semnificativă (Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard University Press.).

3.5.Empatia în context istoric: „Băiatul cu pijamale în dungi" de John Boyne

Romanul lui John Boyne evidențiază contrastul dintre inocență și barbarie: „Nu înțeleg de ce nu putem să ne jucăm împreună." Această întrebare simplă demască absurditatea discriminării. Bruno observă mai multe diferențe între casa din Berlin și noua casă.

În Berlin, casa era situată pe o stradă liniștită, cu alte case mari și copii cu care se putea juca, pe când noua casă este „*într-un loc pustiu și dezolant*", fără alte familii în jur. Avea prieteni și posibilități de joacă, în timp ce în noul loc nu există „*nici alți băieți cu care să se joace*". Explorarea este importantă pentru Bruno deoarece îl ajută să **scape de singurătate și plictiseală** și să își păstreze curiozitatea specifică vârstei. În lipsa prietenilor și a unui mediu familiar, explorarea devine o modalitate de a descoperi lucruri noi și de a da sens noii sale realități.

Valoarea morală evidențiată este **curiozitatea** (asociată și cu dorința de cunoaștere). Chiar dacă locul este „pustiu și dezolant", Bruno nu renunță, ci caută să înțeleagă lumea din jur. Această atitudine reflectă și **curajul**, deoarece are inițiativa de a explora un spațiu necunoscut, în ciuda posibilelor temeri. Criticul Zygmunt Bauman subliniază că „Holocaustul nu a fost doar un eveniment istoric, ci o lecție despre fragilitatea moralității moderne"[7]. Astfel, textul devine un instrument de conștientizare etică.

3.6.Compasiunea extinsă: „O iarnă cu Izidor" de Veronica Niculescu

Relația dintre narator și Serena pare a fi una de apropiere afectivă profundă și atașament reciproc. Un prim detaliu este afirmația: „*Noi ne înțelegeam minunat cu atât de puține cuvinte*", care sugerează o legătură specială, bazată pe înțelegere dincolo de comunicarea verbală. Un al doilea detaliu este dorința naratorului de a o revedea: „*Voiam să o mai văd!*", ceea ce evidențiază atașamentul emoțional puternic.

Două valori morale prezente în fragment sunt: atașamentul ilustrat prin dorul naratorului față de Serena și ceilalți („*Mi se părea că mi-e dor de Serena...*") și loialitatea sugerată de faptul că, deși este liber, naratorul se întoarce pentru a o revedea pe Serena. Un termen care exprimă o stare afectivă este „teamă" („*teama mi se strecura tot mai tare în suflet*"). Acesta sugerează o stare de neliniște și vulnerabilitate, determinată de incertitudinea viitorului și de singurătatea naratorului. În contextul unui articol științific despre valori morale în textul literar, acest termen evidențiază dimensiunea sensibilității umane (sau umanizate), contribuind la conturarea unei conștiințe afective prin care se transmit valori precum atașamentul și nevoia de siguranță.

Textul Veronicăi Niculescu propune o etică a relației om–animal: „Nimeni nu ar trebui să trăiască închis." Această afirmație reflectă o extindere a empatiei către toate formele de viață. Peter Singer susține că „extinderea cercului moral reprezintă o etapă esențială a evoluției etice"[8].

3.7.Fericirea și generozitatea: pilde morale

„Omul fericit nu avea cămașă." Paradoxul evidențiază caracterul interior al fericirii. „Cel ce dăruiește nu sărăcește." Aceste pilde confirmă observația lui Aristotel că „fericirea este activitatea sufletului conform virtuții"[9].

3.8.Onestitatea și responsabilitatea morală în basmul cult „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă

Basmul cult „Povestea lui Harap-Alb" reprezintă una dintre cele mai valoroase opere ale literaturii române, atât prin bogăția sa artistică, cât și prin dimensiunea sa morală și formativă. Drumul inițiatic al personajului principal ilustrează procesul maturizării și al dobândirii unor valori fundamentale precum onestitatea, curajul, responsabilitatea și respectul față de ceilalți.

[7] Bauman, Zygmunt, Modernity and the Holocaust, Polity Press.
[8] Peter Singer, The Expanding Circle: Ethics, Evolution, and Moral Progress, Princeton University Press, 1981.
[9] Aristotel, Etica Nicomahică.

La începutul călătoriei sale, Harap-Alb se dovedește naiv și lipsit de experiență, fapt care îl determină să cadă în capcana Spânului. Totuși, experiențele dificile prin care trece contribuie la dezvoltarea sa morală. Personajul învață să distingă binele de rău, să își asume responsabilitatea propriilor acțiuni și să manifeste respect față de cei care îl ajută.

O valoare morală esențială ilustrată în basm este onestitatea. Spre deosebire de Spân, care recurge la minciună și înșelăciune pentru a-și atinge scopurile, Harap-Alb rămâne fidel principiilor sale morale. Chiar și în situații dificile, el nu răspunde răului prin rău, demonstrând integritate și noblețe sufletească.

De asemenea, opera evidențiază importanța solidarității și a cooperării. Personajele fantastice care îl însoțesc pe erou simbolizează puterea prieteniei și necesitatea colaborării pentru depășirea obstacolelor. Reușita finală nu este rezultatul forței individuale, ci al sprijinului reciproc și al încrederii în ceilalți.

Din perspectivă educativă, „Povestea lui Harap-Alb" oferă elevilor modele de comportament și oportunități de reflecție asupra valorilor care stau la baza unei conduite morale autentice. Procesul de formare a eroului poate fi interpretat ca o metaforă a dezvoltării personale, demonstrând că maturizarea presupune atât acumularea de experiență, cât și consolidarea caracterului.

Criticul literar George Călinescu considera că basmul lui Ion Creangă reprezintă „o adevărată epopee a poporului român", în care valorile morale și culturale sunt integrate într-o construcție artistică de mare profunzime. Astfel, opera contribuie nu doar la formarea conștiinței morale, ci și la valorificarea identității culturale românești.

3.9.Hărnicia și responsabilitatea comunitară: „Popa Tanda" de Ioan Slavici

Nuvela „Popa Tanda" de Ioan Slavici reprezintă una dintre cele mai relevante opere ale literaturii române în ceea ce privește promovarea valorilor morale și sociale. Publicată în anul 1875, opera surprinde procesul de transformare a unei comunități aflate în sărăcie și dezorganizare prin intervenția unui preot dedicat, care devine un model de perseverență și responsabilitate.

Personajul principal, părintele Trandafir, este trimis în satul Sărăceni, o localitate caracterizată prin lipsa de implicare a locuitorilor, neglijență și sărăcie. Inițial, acesta încearcă să îi convingă pe săteni prin predici și sfaturi morale să își schimbe comportamentul. Întrucât cuvintele sale nu produc efectele dorite, preotul înțelege că adevărata schimbare nu poate fi realizată doar prin discurs, ci mai ales prin puterea exemplului personal.

Valoarea morală centrală a nuvelei este hărnicia. Părintele Trandafir începe să muncească el însuși, își îngrijește gospodăria, cultivă pământul și transformă locul în care trăiește într-un model de ordine și prosperitate. Exemplul său îi determină treptat și pe săteni să își schimbe atitudinea față de muncă și responsabilitate. Astfel, Ioan Slavici evidențiază ideea că progresul individual și comunitar este posibil doar prin efort susținut și perseverență.

O altă valoare morală importantă este responsabilitatea față de comunitate. Părintele Trandafir nu urmărește doar propria bunăstare, ci se implică activ în îmbunătățirea condițiilor de viață ale întregului sat. Acțiunile sale demonstrează că adevăratul lider este cel care inspiră și îi motivează pe ceilalți prin comportamentul său. În acest sens, personajul devine un model de altruism și spirit civic.

Opera pune în evidență și importanța solidarității sociale. Pe măsură ce locuitorii satului adoptă valorile promovate de preot, comunitatea se transformă într-un spațiu al colaborării și al respectului reciproc. Schimbarea nu este una exclusiv materială, ci și morală, deoarece oamenii dobândesc încredere în propriile forțe și în valoarea muncii cinstite.

Din perspectivă educativă, „Popa Tanda" oferă numeroase oportunități de reflecție asupra relației dintre individ și comunitate. Elevii pot identifica modalități prin care perseverența, responsabilitatea și implicarea socială contribuie la dezvoltarea personală și la binele comun. Mesajul nuvelei rămâne actual, întrucât promovează valori esențiale pentru societatea contemporană: munca, solidaritatea, respectul și responsabilitatea civică.

Criticul literar George Călinescu aprecia opera lui Ioan Slavici pentru profunzimea observației morale și pentru realismul cu care surprinde viața comunităților rurale. În „Popa Tanda", autorul

demonstrează că schimbarea socială autentică începe prin transformarea individului și prin asumarea unor valori morale solide.

Prin promovarea hărniciei, responsabilității și solidarității, nuvela „Popa Tanda" completează în mod fericit galeria valorilor morale analizate în această cercetare, alături de compasiunea, empatia, iertarea și curajul moral evidențiate în textele religioase și literare studiate anterior. Astfel, opera lui Ioan Slavici confirmă rolul esențial al literaturii în formarea caracterului și în dezvoltarea unei conștiințe morale responsabile.

4. Dimensiunea didactică și dezvoltarea competențelor

Activitățile propuse (lucrul pe grupe, analiza comparativă, exercițiile creative) contribuie la:

- dezvoltarea gândirii critice
- exprimarea argumentativă
- reflecția personală

John Dewey subliniază că „educația autentică se realizează prin experiență și reflecție"[10].

4.1.Compasiunea și iubirea aproapelui – dimensiuni fundamentale ale moralității

Compasiunea reprezintă una dintre valorile morale fundamentale promovate atât în textele religioase, cât și în cele literare. Ea presupune capacitatea de a recunoaște suferința celuilalt și disponibilitatea de a interveni pentru alinarea acesteia.

Pilda Samariteanului Milostiv constituie una dintre cele mai reprezentative expresii ale compasiunii active. Personajul principal depășește barierele etnice și sociale pentru a ajuta o persoană aflată în nevoie. Gestul său demonstrează că adevărata moralitate se manifestă prin fapte concrete și prin asumarea responsabilității față de ceilalți.

Valoarea educativă a acestei parabole constă în capacitatea sa de a provoca reflecții asupra fenomenelor de discriminare, excludere și indiferență întâlnite în societatea contemporană. Elevii sunt încurajați să analizeze propriile comportamente și să identifice modalități prin care pot manifesta solidaritate și respect față de cei aflați în dificultate.

Din perspectivă psihopedagogică, compasiunea contribuie la dezvoltarea inteligenței emoționale și la consolidarea relațiilor sociale. Studiile recente arată că persoanele empatice manifestă o capacitate mai mare de cooperare și de rezolvare pașnică a conflictelor. Prin urmare, cultivarea compasiunii reprezintă un obiectiv important al educației contemporane.

5. Integrarea textului literar și religios

Integrarea acestor texte evidențiază unitatea valorilor morale. Literatura implică emoțional, iar textul religios oferă claritate normativă. Această complementaritate contribuie la formarea unei conștiințe morale complexe și echilibrate.

5.1.Dimensiunea didactică și aplicații educaționale

Textele literare și religioase oferă numeroase posibilități de valorificare didactică în cadrul activităților educaționale. Prin utilizarea unor metode interactive, profesorul poate transforma lectura într-o experiență de învățare semnificativă și formativă.

Dezbaterile pe teme morale constituie o strategie eficientă pentru dezvoltarea gândirii critice și a argumentării. Analizând diferite perspective asupra unei situații problematice, elevii învață să își susțină opiniile și să respecte punctele de vedere ale celorlalți.

Jocul de rol facilitează înțelegerea motivațiilor și emoțiilor personajelor. Asumarea unor roluri diferite contribuie la dezvoltarea empatiei și a capacității de a privi situațiile din perspective multiple. Jurnalul reflexiv reprezintă o altă metodă valoroasă. Prin intermediul acestuia, elevii își exprimă opiniile și emoțiile legate de textele studiate, realizând conexiuni între experiențele personale și valorile analizate.

Activitățile de învățare colaborativă, proiectele tematice și exercițiile de scriere creativă completează acest demers, contribuind la dezvoltarea unei atitudini reflexive și responsabile

[10] John Dewey, Experience and Education, 1938.

6. Concluzii

Analiza demonstrează că valorile morale sunt constante, indiferent de forma de exprimare. Atât literatura, cât și religia contribuie la formarea individului, stimulând reflecția, empatia și responsabilitatea. Educația prin texte devine astfel un proces de formare profundă, nu doar de transmitere a informației. Analiza realizată evidențiază faptul că textele literare și religioase promovează valori morale similare, deși utilizează modalități diferite de transmitere a acestora. Textele religioase formulează explicit principiile morale și oferă modele exemplare de comportament, în timp ce literatura stimulează reflecția prin intermediul experienței estetice și al complexității personajelor.

Complementaritatea celor două tipuri de discurs constituie un avantaj important pentru educație. Literatura favorizează implicarea emoțională și interpretarea personală, iar textele religioase oferă repere morale clare și coerente.

Compasiunea, iertarea, empatia, hărnicia, responsabilitatea, curajul moral, generozitatea și respectul față de demnitatea umană sunt valori universale care contribuie la formarea unei personalități echilibrate și responsabile.

Textele religioase analizate, precum *Pilda Samariteanului Milostiv* și *Pilda Fiului Risipitor*, evidențiază importanța iubirii aproapelui, a iertării și a solidarității umane, oferind modele morale explicite și repere etice fundamentale. Prin caracterul lor simbolic și universal, acestea contribuie la dezvoltarea conștiinței morale și la înțelegerea responsabilității față de semeni.

Literatura clasică română, reprezentată prin opere precum „Fefeleaga” de Ion Agârbiceanu și „Popa Tanda” de Ioan Slavici, valorifică modele de viață construite pe muncă, perseverență, demnitate și spirit comunitar. Personajele acestor opere demonstrează că adevărata valoare a individului nu este determinată de statutul social sau de bunurile materiale, ci de puterea caracterului și de capacitatea de a acționa în conformitate cu principiile morale.

Literatura contemporană aduce în prim-plan dimensiunea afectivă a relațiilor umane și necesitatea dezvoltării empatiei într-o societate tot mai complexă. Opere precum „Olguța și un bunic de milioane” și „O iarnă cu Izidor” evidențiază importanța comunicării, a atașamentului, a respectului față de toate formele de viață și a construirii unor relații bazate pe încredere și sensibilitate.

De asemenea, literatura universală, prin opere precum „The Boy in the Striped Pyjamas”, oferă perspective valoroase asupra unor experiențe istorice și umane complexe, contribuind la dezvoltarea empatiei, a toleranței și a responsabilității morale. Astfel de texte îi ajută pe cititori să înțeleagă consecințele discriminării, intoleranței și lipsei de respect față de demnitatea umană.

Rezultatele cercetării confirmă faptul că literatura și textele religioase au un rol esențial în educația morală, deoarece stimulează reflecția critică, sensibilitatea etică și capacitatea de a înțelege perspective diferite asupra realității. Prin intermediul personajelor, al situațiilor narative și al mesajelor simbolice, acestea oferă modele de comportament și contexte de analiză care facilitează interiorizarea valorilor morale.

Astfel, literatura și religia rămân repere fundamentale în construirea unei educații orientate spre umanitate, dialog și responsabilitate.

BIBLIOGRAPHY:

1. Cucoș, Constantin, *Pedagogie*, Polirom, 2006.
2. Iser, Wolfgang, *Actul lecturii*, Univers, 2006.
3. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Humanitas, 1992.
4. Ricoeur, Paul, *Interpretation Theory*, Texas, 1976.
5. LaCocque, André, *The Parables of Jesus*, Fortress Press.
6. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, 2008.
7. Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Polity Press.
8. Peter Singer, *The Expanding Circle: Ethics, Evolution, and Moral Progress*, *Princeton University Press, 1981*.
9. Aristotel, *Etica Nicomahică*.
10. John Dewey, *Experience and Education*, 1938.
11. Vygotsky, L. S., *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard University Press, 1978.

THE CHILD-HERO VERSUS THE HERO-CHILD: TOWARD A COMPOSITE FIGURE

Anca-Mihaela Dosan
PhD, "Carmen Sylva" National College of Computer Science, Petroșani, Hunedoara County

Abstract: *This topic investigates the theoretical and literary boundaries that separate — and ultimately unite — two recurring configurations in twentieth- and twenty-first-century French fiction: the enfant-héros and the héros enfant. While both figures place the child at the centre of heroic narrative, they do so through fundamentally different logics. The héros enfant operates within the traditional economy of heroism: the child protagonist is endowed with exceptional qualities, performs deeds of courage or moral fortitude, and is consecrated by the narrative gaze as an exemplary subject. The enfant-héros, by contrast, emerges from conditions of radical vulnerability — domestic violence, parental neglect, social marginalization — and achieves a form of heroism not through conquest but through endurance, resilience, and the quiet reconstruction of selfhood. Drawing on a corpus of French novels spanning from Jules Renard's Poil de Carotte (1894) to Édouard Louis's En finir avec Eddy Bellegueule (2014) and beyond, this study proposes a composite figure that dissolves the dichotomy between agency and suffering, between triumph and survival. Mobilizing theoretical frameworks from narratology (Genette), trauma studies (Herman, Caruth), resilience theory (Cyrulnik), and Childhood Studies, the contributors demonstrate that the most compelling child figures in contemporary French literature occupy a liminal space where heroism is redefined as the capacity to bear witness, to endure, and to transform wound into narrative. The composite figure that emerges from these analyses, challenges received notions of literary heroism and calls for a renewed ethics of reading the suffering child.*

Keywords: *child hero, survivance heroism, French literature, trauma narratives, resilience*

1. INTRODUCTION

La figure de l'enfant-héros traverse les siècles littéraires comme un miroir déformant de nos sociétés, révélant autant nos angoisses que nos espoirs face à l'avenir. Si l'enfance héroïque puise ses racines dans les récits fondateurs de la mythologie et des contes populaires, elle connaît au XXe siècle une mutation profonde qui mérite une attention particulière, évoluant d'une représentation traditionnellement passive et édifiante vers une conception complexe où l'enfant devient agent de sa propre histoire. Cette transformation ne relève pas du simple effet de mode littéraire, mais témoigne d'un bouleversement plus large des représentations sociales, culturelles et symboliques de l'enfance dans la société française contemporaine. Entre les bouleversements historiques qui marquent cette période – deux guerres mondiales, décolonisation, révolutions sociales – et l'émergence d'une conscience nouvelle de l'enfance comme âge spécifique de l'existence humaine, la littérature française réinvente les modalités de représentation du héros juvénile.

La figure de l'enfant dans la littérature française des XXe et XXIe siècles occupe une position paradoxale : à la fois vulnérable et puissant, innocent et révélateur, marginal et central. Cette ambivalence trouve son expression la plus complexe dans l'émergence de deux archétypes narratifs distincts mais complémentaires : l'enfant-héros et le héros-enfant. Ces deux configurations littéraires, bien qu'apparentées, révèlent des enjeux esthétiques, idéologiques et anthropologiques profondément différents qui méritent une analyse approfondie.

L'intérêt croissant de la critique littéraire pour ces figures enfantines s'inscrit dans un mouvement plus large de reconnaissance de l'enfance comme objet d'étude légitime et comme révélateur privilégié des tensions sociales et culturelles contemporaines. Depuis les travaux pionniers de Philippe Ariès sur l'histoire de l'enfance[1] jusqu'aux recherches récentes en littérature de jeunesse, l'enfant littéraire s'est imposé comme un analyseur particulièrement efficace des mutations sociales, politiques et anthropologiques qui traversent la société française. De *Poil de Carotte* de Jules Renard

[1] Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1975 ;

aux protagonistes de Marie-Aude Murail, l'enfant-héros incarne paradoxalement une force transformatrice au cœur de sa supposée fragilité.

L'enfant héroïque constitue une réponse littéraire aux crises de l'héroïsme traditionnel, permettant de repenser les conditions de possibilité de l'action héroïque dans un monde désenchanté[2]. Loin d'être une simple transposition de modèles héroïques adultes vers l'univers enfantin, la figure de l'enfant héroïque révèle des modalités inédites de l'héroïsme, fondées sur la résistance, la résilience et la capacité à préserver ou restaurer l'humain dans des contextes de déshumanisation.

Cette étude privilégie les œuvres dans lesquelles l'enfant-héros occupe une position centrale, soit comme protagoniste principal, soit comme figure structurante du récit. Sont ainsi retenus romans, nouvelles, récits autobiographiques et œuvres de littérature de jeunesse qui répondent à ces critères, sans hiérarchisation a priori entre littérature générale et littérature de jeunesse.

Cette approche transversale permet d'éviter les cloisonnements traditionnels qui ont longtemps séparé ces deux domaines de production, alors même que la figure de l'enfant-héros circule librement entre ces espaces éditoriaux[3]. Elle s'appuie sur les travaux récents qui ont démontré la porosité croissante entre ces catégories, particulièrement sensible depuis les années 1980[4].

Cette recherche s'appuiera sur un corpus représentatif de la littérature française des XXe et XXIe siècles, incluant aussi bien la littérature générale que la littérature de jeunesse. Des œuvres fondatrices comme *Poil de Carotte* de Jules Renard aux créations contemporaines de Marie-Aude Murail, en passant par les textes d'Hervé Bazin ou Delphine de Vigan, ce corpus permettra d'analyser l'évolution de ces figures sur plus d'un siècle.

L'enjeu critique de cette distinction ne se limite pas à une typologie descriptive. Il s'agit de comprendre comment ces deux configurations révèlent des idéologies différentes de l'enfance et participent à la construction des représentations sociales de cette période de la vie. L'enfant héroïque constitue une réponse distincte aux mutations de la condition enfantine dans la modernité et la postmodernité.

Cette recherche contribuera ainsi à enrichir les études sur l'enfance en littérature en proposant une grille d'analyse nouvelle et en interrogeant les liens complexes entre représentation littéraire et évolution sociale. Elle participera également au dialogue interdisciplinaire entre littérature, sociologie de l'enfance et anthropologie culturelle.

1.1.Justification du choix de cette périodisation (mutations historiques, sociales, littéraires)

Le choix de cette périodisation étendue, embrassant plus d'un siècle de production littéraire française, se justifie par la convergence de plusieurs phénomènes historiques, sociaux et esthétiques qui transforment radicalement le statut de l'enfant et la conception de l'héroïsme dans la littérature française. Les XXe et XXIe siècles ont été marqués par de profondes transformations historiques et sociales qui ont reconfiguré la perception et la représentation de l'enfant dans la société et, implicitement, dans la littérature française. Il apparait comme une victime et un témoin des conflits, exposé à la violence, à la famine, à la perte et aux déplacements ; c'est un enfant orphelin et abandonné, porteur de souvenirs et de complexes.

L'image de l'enfant dans la littérature française des XXe et XXIe siècles est un baromètre fidèle des mutations historiques et sociales. De l'idéalisation de l'innocence à la confrontation aux traumatismes de la guerre, de l'exploration psychologique profonde aux défis de l'ère numérique et de la mondialisation, l'enfant littéraire n'a cessé d'évoluer. Il n'est plus seulement un personnage secondaire ou un symbole, mais devient un acteur central, porteur de sens et révélateur de la complexité du monde contemporain. La littérature française continue d'explorer avec sensibilité et acuité toutes les facettes de l'enfance, offrant des perspectives essentielles sur une condition humaine en constante évolution.

---

[2] Sur la crise de l'héroïsme traditionnel dans la modernité, voir André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature,* Paris, Gallimard, 1977 ;

[3] Nathalie Prince, *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 67-89 ;

[4] Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 156-178 ;

Le XXIe siècle prolonge et complexifie ces évolutions. La mondialisation, les nouvelles technologies, l'émergence de nouvelles formes de socialisation transforment l'expérience enfantine contemporaine[5]. La littérature française contemporaine témoigne de ces mutations en proposant des figures d'enfants-héros adaptées aux défis du monde contemporain : enfants migrants, enfants des banlieues, enfants connectés qui naviguent entre tradition et modernité.

Notre corpus témoigne de cette diversification des représentations de l'enfance héroïque. Il révèle comment la littérature française contemporaine a su renouveler ses formes et ses thèmes pour accompagner les transformations de la société française, faisant de l'enfant-héros une figure emblématique de la modernité littéraire.

La figure de l'enfant héroïque dans la littérature française contemporaine interroge les mutations des représentations de l'enfance et de l'héroïsme depuis le début du XXe siècle. Cette recherche vise à analyser *comment les auteurs français ont transformé la figure traditionnelle du héros en investissant l'enfant de qualités héroïques*, créant ainsi une dialectique complexe entre innocence et courage, vulnérabilité et puissance d'action ; comment la littérature française des XXe et XXIe siècles redéfinit-elle l'héroïsme à travers la figure de l'enfant, et quelles significations socioculturelles cette évolution révèle-t-elle ?

1.2.Définition des notions-clés : « enfant-héros » versus « héros-enfant », leurs spécificités narratives.

1.2.1. Définitions des concepts d'enfant et de héros. Perspectives multiples

Les concepts « enfant » et « héros » sont distincts mais ils montrent une grande richesse sémantique qui mérite d'être analysée afin de dévoiler la complexité de leurs significations et leurs évolutions au fil du temp. Le premier illustre le développement, la dépendance, l'innocence et l'avenir, tandis que le second fait preuve de courage, se livre au sacrifice, représente un exemple et a un destin exceptionnel.

Les deux mots sont polysémiques et ont évolué à travers les époques, pouvant être définis de différentes manières selon le contexte.

D'une ***perspective étymologique***, le mot *enfant* vient du latin *infans, infantis,* qui signifie « celui qui ne parle pas »[6], et le mot *héros* vient du grec ancien *hêrôs* désignant initialement un personnage mythologique situé entre les dieux et les mortels[7].

D'autres perspectives[8] leur ajoutent des caractéristiques nous permettant d'arriver à une image plus complète et complexe de ces concepts.

Biologiquement, l'enfant se définit par son état de développement incomplet, caractérisé par une croissance physique et neurologique, une maturation des fonctions cognitives et une dépendance physiologique aux adultes[9]. Pour le mot *héros,* la biologie ne fournit pas une définition claire, l'héroïsme étant plutôt une qualification morale ou sociale[10] (« *héros de la science* », « *héros du vivant* ») qui englobe des comportements altruistes instinctifs, une capacité de dépassement physique en situations critiques et des mécanismes de résilience neurologique.

Dans le droit français, l'enfant est défini comme un mineur de moins de 18 ans, bénéficiant d'une protection spéciale et d'une incapacité juridique relative[11]. La figure du héros, d'un point de vue juridique, est souvent liée à un exploit accompli au service d'une communauté, impliquant un dépassement de soi, parfois au péril de sa vie. Cependant, l'acte héroïque doit être relaté et reconnu

[5] François de Singly, *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 23-45 ;
[6] Dictionnaire étymologique et historique du français, Larousse, 2006, p. 234 ;
[7] Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 427 ;
[8] La perspective biologique, juridique, psychologique, sociologique et littéraire ;
[9] https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/p%C3%A9diatrie/15223, consulté le 29 juin 2025 ;
[10] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) - Définition de "HÉROS. Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ros, consulté le 29 juin 2025 ;
[11]Article 388 du Code civil français, modifié par la loi n° 74-631 du 5 juillet 1974 (https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000032207650/2016-03-16, consulté le 29 juin 2025) ;

publiquement pour être considéré comme tel ("*Il n'y a pas de héros sans auditoire*", André Malraux)[12].

En psychologie et sociologie, l'enfant est un sujet en construction qui forme son identité, développe des mécanismes de défense pour devenir un acteur social à part entière et dont le rôle et le statut varient considérablement selon les cultures, les époques et les contextes socio-économiques, et qui est façonné par les interactions familiales, éducatives et communautaires[13]. Le héros est une figure qui, face au danger ou à l'adversité, fait preuve d'ingéniosité, de courage ou de force et réalise ce qui est perçu comme impossible ; il est une **figure archétypale** ou un **personnage modèle** qui rassemble les attributs nécessaires pour surmonter un problème de dimension épique au service d'une communauté[14].

En littérature, l'enfant devient un personnage complexe, oscillant entre innocence et lucidité, vulnérabilité et force intérieure. Il peut être narrateur, protagoniste ou témoin privilégié d'un monde adulte qu'il observe avec un regard neuf. Depuis toujours, le héros était le personnage principal d'une œuvre littéraire qui possédait des qualités surhumaines, étant le moteur de l'action et incarnant les valeurs de son temps. Au fil du temps, il a progressivement désigné le simple personnage principal, quel que soit son caractère. La littérature française du XXe siècle propose de nouvelles modalités d'héroïsme adaptées aux défis contemporains. Le XXIe siècle continue d'explorer la figure du héros avec une tendance à la déconstruction des archétypes, la valorisation de la fragilité, et l'émergences de héros du quotidien ou de héros qui incarnent des combats sociétaux.

Ces différentes perspectives convergent pour souligner que l'enfant est à la fois un être en devenir, un sujet de droit et un membre actif de la société, dont les besoins et le bien-être doivent être au centre des préoccupations individuelles et collectives, mais qui peut s'échapper à la norme et aux traditions, évoluant d'une conception antique vers des acceptions contemporaines multiples qui font de lui le héros de son temps avec de multiples facettes qui révèlent la richesse de cette figure universelle.

1.2.2. Convergence enfant-héros / héros-enfant

Les figures de l'enfant dans des rôles héroïques peuplent l'imaginaire collectif, la littérature et les discours sociaux, suscitant fascination et interrogation, et deux expressions, *enfant-héros* et *héros-enfant*, émergent avec une récurrence notable. Comprendre ces figures aide à décrypter les valeurs qu'une société projette sur ses jeunes, les attentes qu'elle place en eux, et la manière dont elle intègre l'extraordinaire dans le quotidien ou le symbolique.

L'enfant-héros désigne un personnage dont l'héroïsme découle précisément de sa condition enfantine. Ici, l'enfance n'est pas un obstacle à surmonter mais la source même du pouvoir narratif. Cette figure puise sa force dans les qualités traditionnellement associées à l'enfance : l'innocence, la spontanéité, l'intuition, la capacité d'émerveillement et une forme de sagesse naturelle que les adultes ont perdue[15]. L'enfant-héros agit en tant qu'enfant, mobilisant des ressources spécifiquement enfantines pour résoudre les conflits narratifs ; il est un enfant qui accomplit des actes de bravoure, de sacrifice ou de résilience exceptionnels, souvent dans des situations de danger, de conflit ou de grande adversité. Ces enfants sont souvent contraints de renoncer à leur enfance, assumant des responsabilités d'adultes bien avant l'heure.

Le héros-enfant, en revanche, correspond à un personnage enfant qui adopte des codes héroïques traditionnellement adultes. Cette figure transcende ou nie temporairement sa condition d'enfant pour endosser des responsabilités, des compétences et des comportements typiquement associés à l'âge adulte[16]. Le héros-enfant est un adulte en miniature, confronté à des défis qui nécessitent une maturité

---

[12] Marc Touret, "Qu'est-ce qu'un héros ?", Inflexions, 2011/1, n°16, pp. 95-103. Disponible sur : https://shs.cairn.info/article/INFLE_016_0095/pdf?lang=fr, consulté le 17 juin 2025 ;

[13] Philippe Ariès, dans son ouvrage "L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime" (1975), a montré comment la notion d'enfance a évolué historiquement et n'a pas toujours été perçue comme une étape distincte de la vie. Des théoriciens tels que Jean Piaget (développement cognitif) et Erik Erikson (développement psychosocial) ont largement contribué à la compréhension psychologique de l'enfance ;

[14] Marc Touret, *op. cit.*, p. 95-103 ;

[15] ARIÈS, Philippe, *op. cit.*, p. 156-178 ;

[16] NODELMAN, Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 89-112;

prématurée, une figure héroïque dont l'identité, les pouvoirs ou le parcours initiatique sont intrinsèquement liés à son statut d'enfant. Il s'agit d'un enfant qui agit héroïquement, l'enfance étant une composante essentielle de son héroïsme. Cette figure incarne souvent des qualités universelles associées à l'enfance, telles que l'innocence, le potentiel inexploité, la vulnérabilité, mais aussi la pureté, la curiosité et une capacité d'émerveillement. Son héroïsme découle de sa nature enfantine, qui lui confère des attributs ou une destinée particulière.

Ces deux figures apparemment distinctes révèlent, à l'analyse, une paradoxale convergence qui transcende leurs différences conceptuelles initiales. L'enfant-héros et le héros-enfant constituent en réalité les deux faces d'une même médaille narrative, explorant la tension fondamentale entre l'innocence de l'enfance et les exigences de l'héroïsme.

L'enfance devient simultanément source de pouvoir et de vulnérabilité. L'enfant-héros puise sa force dans sa condition enfantine tout en étant contraint d'abandonner prématurément cette même enfance, ce qui fait de lui un héros-enfant qui dépassera temporairement son statut d'enfant donnant naissance à l'héroïsme enfantin précisément de cette tension irréductible entre être et devenir, entre innocence et expérience.

La convergence s'opère dans la fonction narrative commune de ces figures : toutes deux questionnent les frontières traditionnelles entre enfance et âge adulte, remettant en cause les catégories établies de la maturité et de la responsabilité. Ainsi, enfant-héros et héros-enfant convergent ***vers une figure composite : celle de l'enfant héroïque,*** personnage liminal qui navigue entre les mondes, porteur d'une sagesse paradoxale née de la coexistence des contraires. Cette convergence ultime révèle que l'héroïsme enfantin ne réside ni dans l'affirmation pure de l'enfance ni dans sa négation, mais dans la capacité à habiter simultanément ces deux états, faisant de l'entre-deux générationnel la véritable source de l'héroïsme contemporain.

1.2.3. Caractéristiques de l’enfant héroïque

À partir de ces analyses distinctives, il devient possible d'identifier les caractéristiques communes qui unissent l'enfant-héros et le héros-enfant malgré leurs différences fondamentales. Ces deux archétypes partagent en effet plusieurs traits essentiels qui révèlent leur nature profondément héroïque et leur capacité unique à transcender les limites traditionnelles de l'enfance. Leur convergence réside dans leur aptitude commune à accomplir des actes extraordinaires, leur position liminaire entre deux mondes – celui de l'enfance et celui de l'âge adulte – ainsi que leur rôle de catalyseur narratif qui permet l'exploration de thèmes universels tels que la croissance, le courage et la transformation. Cette synthèse révèle que, qu'ils conservent leur innocence ou l'abandonnent, qu'ils raisonnent comme des enfants ou des adultes, ces figures héroïques incarnent toutes deux la capacité remarquable de l'enfance à dépasser ses propres limitations pour devenir un agent de changement exceptionnel dans leur univers narratif. Malgré son statut de protagoniste juvénile, l’enfant héroïque accomplit des actions héroïques, se confronte avec des responsabilités exceptionnelles qui le font évoluer au cours du récit tout en gardant son innocence qui constitue souvent un élément clé de son développement.

L'enfant héroïque conserve une vision du monde proprement enfantine, sans adopter prématurément des perspectives d'adulte. Sa manière de percevoir et d'interpréter la réalité reste fidèle à son âge. Bien qu'il accomplisse des actes héroïques, ceux-ci sont réalisés selon un mode de pensée et une logique qui demeurent celles d'un enfant, non selon des stratégies d'adulte.

L'enfant héroïque maintient sa spontanéité naturelle et son impulsivité, caractéristiques fondamentales de l'enfance, même dans ses moments héroïques. Sa relation à l'environnement reste imprégnée de merveilleux et d'imaginaire, conservant cette capacité enfantine à percevoir la magie dans le quotidien.

L'enfant héroïque vit un apprentissage et une évolution progressive, mais sans subir une perte complète de son innocence, restant fondamentalement un enfant dans sa nature profonde, même lorsqu'il accomplit des actions extraordinaires.

1.2.4. Spécificités narratives

La figure de l'enfant héroïque révèle des transformations profondes dans la conception de l'héroïsme et de l'enfance. Cette figure prend des spécificités notables dans la littérature française des XXe et XXIe siècles, reflétant les évolutions sociales, psychologiques et littéraires de ces périodes. Loin de l'idéalisation romantique ou de la victimisation systématique du XIXe siècle, l'enfant héroïque moderne est souvent plus complexe, plus ambigu, et son héroïsme se manifeste de manières diverses, parfois inattendues.

La littérature du XXe siècle français voit émerger l'enfant héroïque dans un contexte marqué par les deux guerres mondiales et leurs traumatismes. L'enfance devient un prisme pour interroger la condition humaine face à l'histoire.

Le tournant du millénaire marque une diversification des figures héroïques enfantines, intégrant les problématiques contemporaines : mondialisation, crise écologique, nouvelles technologies.

L'enfant héroïque français se caractérise par une **dualité narrative fondamentale** : la coexistence d'une voix enfantine authentique et d'une compréhension mature des enjeux adultes. Le récit adopte le point de vue de l'enfant, créant un décalage ironique entre la perception naïve et la réalité complexe et permettant une alternance entre voix enfantine et voix adulte rétrospective et un mélange de registres enfantin et soutenu, reflétant la position liminaire du personnage[17].

Contrairement aux héros traditionnels, l'enfant héroïque français privilégie un **héroïsme de l'intime et du quotidien**. Il fait preuve d'un héroïsme de la survie, face aux traumatismes historiques ou familiaux et d'une résistance passive qui se traduit par un refus de la conformité sociale par l'imaginaire[18].

L'enfant héroïque français évolue dans une **temporalité complexe** qui mêle passé traumatique et futur incertain[19].

L'enfant héroïque de la littérature française des XXe et XXIe siècles se caractérise par une **complexité narrative inédite** qui dépasse les modèles traditionnels de l'héroïsme. Cette figure littéraire révèle les transformations profondes de la société française contemporaine, tout en proposant de nouvelles modalités d'expression artistique.

Les spécificités narratives identifiées - dualité énonciative, héroïsme inversé, temporalité complexe - constituent un apport original à la littérature mondiale et témoignent de la vitalité créatrice de la littérature française contemporaine.

L'enfant héroïque incarne une réponse littéraire aux crises historiques et sociétales du XXe siècle ; il est souvent une figure de résistance et de résilience, incarnant une forme de pureté face à la corruption du monde adulte. Sa vulnérabilité devient une **force narrative** (témoignage, résilience) ; l'enfant héroïque contemporain n'est plus un simple personnage passif ou symbolique, mais un acteur de son destin.

Les récits mettant en scène des enfants héroïques explorent souvent la frontière entre réalité et imaginaire, entre innocence et expérience, ceux-ci (les enfants héroïques) incarnant une **voix alternative** à l'autorité adulte, souvent porteuse d'une critique sociale. La littérature jeunesse actuelle brouille les frontières entre public enfantin et adulte, complexifiant les figures héroïques.

[17] PRINCE, Nathalie, *op. cit.*, p. 134-156 ;
[18] BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 234-267 ;
[19] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 89-103 ;

BIBLIOGRAPHY :

1. Ariès, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
2. Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
3. Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
4. Malraux, André, *L'Homme précaire et la littérature,* Paris, Gallimard, 1977
5. Nières-Chevrel, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.
6. Nodelman, Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
7. Prince, Nathalie, *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
8. de Singly, François, *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006.
9. Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.
10. Dictionnaire étymologique et historique du français, Larousse, 2006.
11. Touret, Marc, « Qu'est-ce qu'un héros ? », *Inflexions*, 2011/1, n°16, p. 95-103.
12. https://shs.cairn.info/article/INFLE_016_0095/pdf?lang=fr, consulté le 17 juin 2025.
13. https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGIARTI000032207650/2016-03-16, consulté le 29 juin 2025.
14. https://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/p%C3%A9diatrie/15223, consulté le 29 juin 2025.
15. https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ros, consulté le 29 juin 2025.

AN ONTO-AESTHETIC APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' POETRY

Stela Pleșa
PhD, Racoviţa Middle School, Sibiu County

Abstract: *The paper expands upon Lesley Saunders' poetry approached from an interdisciplinary perspective with a view to responding logically and emotionally to the 'felt' quality of the poetess' poems. Saunders' 'dimensions of transition,' depicted by us will be analysed via a rich methodological grid that incorporates Jung's psychoanalysis, Bachelard's aestheticism, Popa's literary hermeneutics and White's narrative discourse. Our focus on Saunders' images is meant to follow how they unleash unusual imaginative projections of her inner self together with its psychic and emotional dimensions.*

Lesley Saunders is a remarkable modern British poetess whose publications comprise eight poetry collections: *The Dark Larder,* published in 1997 by Corridor Press, *No Doves,* published in 2010 by Mulfran Press, *Cristina the Astonishing*, featured on BBC as "A Good Reading," *Her Leafy Eye*, in collaboration with the artist Geoff Carr, published in 2009 by Two Rivers Press, *Cloud Camera*, published in 2012 by Two Rivers Press, *The Walls Have Angels*, published in 2014 by Mulfran Press, the chapbook *Angels on Horseback* and *Nominy-Dominy,* published in 2018 by Two Rivers Press. She has also performed at festivals and on the radio, having won many awards for her work. Her latest volume, published in 2022, is entitled *This Thing of Blood & Love.*
The first poem approached by us is entitled Croquembouche.

A mountain of free-standing choux pastry stuffed with cream,
held together by chocolate and caramel, t
hen bejewelled with sugared almonds
and crystallised roses, and dusted with icing sugar…
It was Michel Roux holding his frail artifice
aloft in a Paris street en route from the maître-pâtissier to his home
for a family party that had me dissolved in tears of disbelief and joy,
,enfolded in contemplation of the divine in material form
– such gravity-defying confection,
such rich food for the eyes of the soul,
and so preposterously more than enough
to remind us that one day we too will be
as uplifted in rapture as a sugar-rose,
spun finer than a thread of shining caramel,
our sweet flesh will be as candied apricots,
exquisite riposte to catastrophe and apocalypse
and the great night that lies at our feet;
incarnated with all compassion, then broken and consumed.

We start from the assumption that this poem is focused on the "causality" (Bachelard, 2003: 201, our translation) of choux pastry that sends us to the threshold meant to settle the functionality of various "senses" (2003: 202, our translation). We have the impression that Saunders' imagination takes us under the threshold, through the fact that she pays attention to the"innerword" that helps her listen to what exists beyond the sensible, "making the forms and flavours speak for themsleves" (202, our translation). Saunders fills in the space with intense flavours and, the existence of the individual that is fond of the flavours of variuous sweets, his existence in the universe of sweets, becomes a matter of the deep awareness that implicates his sense of perceiving the surroundings in a different way, in terms of the "twofold interior and exterior human experiences" (Bachelard 2003: 167, our translation).

These two directions are alluded to by the psychoanalysts through such words as "introverted and extroverted: before life, before passion, within the existential pattern itself" (2003: 167, our translation). Jung's psycho-analytic model tackles the individual's introverted self, that, in Saunders' poem, while facing the frail artifice created by the maître-pâtissier, "dissolved in tears of disbelief and joy, enfolded in contemplation of the divine in material form – such gravity-defying confection, such rich food for the eyes of the soul". Such images are more than enough to remind the individuals that one day they "too will be as uplifted in rapture as a sugar-rose, spun finer than a thread of shining caramel", that their "sweet flesh will be as candied apricots, exquisite riposte to catastrophe and apocalypse" and "the great night that lies at their feet" will appear "incarnated with all compassion, then broken and consumed".

The second poem dealt with within this paper is entitled *Showing Not Telling.*

Out there on Wide-Awake Hill
the white-faced owl is asking to be lip-read as psyche,
as cipher or semaphore, a child's name in the ark of a mother's mouth.
Out there in the freezing fog every edge is blunted,
every shape is a grey ghost cast by the meagre
search-beam of the hunter's mind on the haunted light.
In here where the blizzard is thickest,
the house wears a caul of frost-fur
and all the spent chandeliers are ice-harps,
we play our own version of lost in the dark.
But someplace where the storm has washed us,
a radio fills the sky with verilys and ding-dongs:
the self's high holydays are numberless.
I knew you were you all along.

Resorting to Jung's psycho-analytic theory, we will further employ it as an available interpretative grid through his considerations on "anima" and the "archetype of intimacy" (Bachelard 2005: 166, our translation). Anima is the emerged construct normally associated with women. This gender-specific archetype resembles, to a certain extent, Kristeva's notion of the 'enigmatic and feminine' chora. In Jung's words, anima possesses a potentially "creative function" (1968: 177). It manifests itself hypertrophically in phantasms, or, in Saunders' poem with the owl that "is asking to be lip-read as psyche, as cipher or semaphore, a child's name in the ark of a mother's mouth". We further claim that the 'phantoms of daydreaming' possess "poetic force" (Bachelard, 2005: 166, our translation) which "animates all the senses" (166, our translation); in this way, daydreaming caused by the freezing fog is charged with polisensoriality, creating a "space charged with intimacy" (2005: 166, our translation). Intimacy reverberates through the image of the house that "wears a caul of frost-fur and all the spent chandeliers are ice-harps, we play our own version of lost in the dark. But someplace where the storm has washed us, a radio fills the sky with verilys and ding-dongs: the self's high holydays are numberless. I knew you were you all along'".

The third poem analysed within this paper, entitled *The Silent Teachers' Anatomy is a vocabulary of selfhood — Michael Sappol, Visionary Anatomies, 2004*

They get under your skin,
these engravings and écorchés,
these intimate pop-up autopsies in wax and papier-mâché,
these dead ringers of the living,
playing with our notions of who or what we are.
Pinned to a wall,
the tree of life has been stripped to its bone,
feathery dendrites fernning into wintry espaliers of pleasure,
pain, aortic wires shrilling with inaudible chords
– here are our stilled lives, abject and fallible,
flayed and splayed on the table, friable, fluid,

liable to leakage, breakage, spoilage.
Tear off the shroud, lift the flap to view Eve's womb;
grab hold of the cold hand, coil your fingers in the wound,
greet the beauty's lidless stare:
this is where art and science meet.
Come, join the dance
– the rest is grist and thin air.

A possible methodological grid for decoding the meaning of the poem might emerge from "the ontology of the anima values," depicted by Bachelard as revealing themselves "in a continuous descend towards the cave of the being" (2003: 73, our translation). The cave stands for "the stifled life of the unconscious" (73, our translation), where Michael Sappol's Visionary Anatomies identify frustrations and instinctual pulsations. We opine that the so-called Visionary Anatomy "sets poetry on an ascending slope, that can be followed by our conscience that keeps growing" (2003: 73, our translation). It is depicted through a "vocabulary of selfhood", that encapsulates syntagms like "intimate pop-up autopsies in wax and papier-mâché", "these dead ringers of the living, / playing with our notions of who or what we are".

The ambivalent disposition generated by the activity of being deprived of one's own intimacy through the visionary anatomy sends us to a world that resembles "non-self" (2003: 189). It suggests the absence of a permanent, unchanging, lasting, essential self, charged with various emotional aggregates, such as the "wintry espaliers of pleasure, pain, aortic wires shrilling with inaudible chords, stilled lives, abject and fallible, flayed and splayed on the table, friable, fluid, liable to leakage, breakage, spoilage".

Saunders is some sort of intuitionist poetess who, through the "dialectics of intuition" (188), discovers and orders the details, tearing off the shroud, lifting the flap "to view Eve's womb", that stands for an embryo, for a center, a nucleus, that is strong because it is fancied. Saunders further invites us to "grab hold of the cold hand, coil your fingers in the wound, greet the beauty's lidless stare", concluding that "this is where art and science meet". As if the poetess' concern is to avoid the dissolution of the poetic milieu, she invites the readers to "come, join the dance", because "the rest is grist and thin air".

The fourth poem analyzed by us is entitled News.
The man has refolded his lightly-smeared napkin
and laid it amid the neat wreck of his breakfast,
he is patting his jacket to make sure
his comb is tucked in the inside pocket behind his wallet.
The clouds are an afterthought,
except those in the tall unflinching panes
facing west whose left-handed light keeps signing itself
on the knuckles of the woman we can't see clutching a letter.
Her convalescent son, also out of sight,
is scanning her face but he can't read her.
There is fever in the American colonies
blossoming beyond the bend in the road
where the freshly-swept lane runs away from itself.
The only sounds now are the tapping of his cane,
champing at every other step,
and the quiet clapping from the attic window.
Nothing is known about Wilma, Matilda,
whatever her name is, on the brink of crossing the street,
she's from another scene altogether,
the sheet of paper she's trying
not to hold on to could rewrite someone's life.
But of course he can't see her

and it's in a language he doesn't understand.

Our interpretative grid comprises Ricouer's approach to time in terms of "degrees of temporality" and Soja's analysis of space in terms of the First, Second and Thirdspace. "Within timeness," which stands for the time when the events take place, can be related to the poetess' investigation of the items of information regarding the progression of fever in the American colonies, fever that is "blossoming beyond the bend in the road". "Historicality" reflects past and present events in the life of the citizens of the respective colonies. It interrelates with "deep temporality" (Ricouer qtd in White, 52) and concerns the unity of past and present. It can be related to the poetess' determination to offer shreds of evidence of a past those grades into the present as "remnants" of the dramatic present when "nothing is known about Wilma, Matilda".

Moreover, Soja's three perspectives on spatiality will be also tackled, in the sense that the Firstspace perspective is related to the space of objects, the Secondspace to that of thought, whereas the Thirdspace perspective investigates urban specificty, incorporating both the Firstspace and Secondspace perspectives, thus enlarging its scope and the complex nature of the geographical and spatial imagination. Soja posits that the Thirdspace perspective tackles the spatial characteristics of urbanism in terms of a "fully lived space which is at the same time real and imagined, actual and virtual, the place of well-structured individuals and of collective experience as well" (1996: 11).

The Firstspace is activated via references to the man that "has refolded his lightly-smeared napkin/ and laid it amid the neat wreck of his breakfast, / he is patting his jacket to make sure/ his comb is tucked in the inside pocket behind his wallet".

The Secondspace concerned with thought is depicted as follows: "Nothing is known about Wilma, Matilda, / whatever her name is, on the brink of crossing the street, / she's from another scene altogether, / the sheet of paper she's trying / not to hold on to could rewrite someone's life".

The two Sojan spaces, that of objects and thought, being incorporated within the Thirdspace of experience, enriches the spatial imagination through the poetess contemplating the changes brought about by the passing of time, rendered in the following lines: "The clouds are an afterthought, / except those in the tall unflinching panes / facing west whose left-handed light keeps signing itself / on the knuckles of the woman we can't see clutching a letter./ Her convalescent son, also out of sight, / is scanning her face but he can't read her".

Such strong shreds of evidence interrelate with less privileged objects, such as those present in the next two lines: "The only sounds now are the tapping of his cane, / champing at every other step, / and the quiet clapping from the attic window".

We argue that Saunders has offered us phenomenological documents for the phenomenology of the verbally depicted human inability of seeing "we can't see (her) clutching a letter" and of reading emotions "he can't read her". Bachelard claims that the humans feed on images (2003: 139, our translation). All the objects depicted in the poem intermingle with the experience of intense solitude and lack of communication as "the sheet of paper she's trying / not to hold on to could rewrite someone's life./ But of course he can't see her/ and it's in a language he doesn't understand.

Interestingly, the poem comprises references to the pronoun "he", 'she"" and "we", the last can stand for the reader, the critic, or for the poetess' alter-ego, convinced that recalling events under the title "News" enriches our experience of how things used to be.

The fifth poem tackled within this paper is entitled Fear of Pronouns I love you.

That reminds me of something.
Take it or leave it. Anyone can do that.
Who would say such a thing?
Myself, I've a morbid fear of crinolines and sword-play,
the weaponised grammar,
the whole yin-yang he-she hoo-ha of too much information,
our little fantasies of authority and desire.
He's shell-shocked, she's hysterical,
I'm phobic: it reminds me of the wide open spaces
I'm afraid to cross, the continent of empty streets,

the plate glass floor nine storeys up.
I've filled my rooms with furniture,
my shelves with sexless china bowls of blueish green.
Pain makes one inventive;
I've put them there to trap the neutralities of dust and daylight.
Tomorrow I'll be on a train,
the I-est mode of travel,
while watching a skater roll out the miles
between us in a glory of epicene motion.
Who would say such a thing?
Anyone can do that. Take it or leave it.
That reminds me of something. I love you.

The title of Saunders' poem, namely *Fear of Pronouns I love You,* through the fractured association of *I* and *you*, and the syntagm "fear of pronouns" acquires a high degree of self-consciousness. We would like to attach to it a "phenomenological nuance" that is proper to the "phenomenology of the fear speaking" (Bachelard 2003: 224, our translation), of pronouncing the two words *I* and *You,* not in close relation but in a rather fractured one.

Bachelard claims that the power of reverberation of such associations reveals itself in relation to the surrounding words. Even more astonishing is their power of suggesting disrupted intimacy. Their power of suggestion reigns supreme over the inner atmosphere of her dismantled self, tackled within the lines "Myself, I've a morbid fear of crinolines and sword-play,/ the weaponised grammar,/ the whole yin-yang he-she hoo-ha of too much information,/ our little fantasies of authority and desire. / He's shell-shocked, she's hysterical,/ I'm phobic: it reminds me of the wide open spaces/ I'm afraid to cross, the continent of empty streets, / the plate glass floor nine storeys up./ I've filled my rooms with furniture,/ my shelves with sexless china bowls of blueish green. / Pain makes one inventive; / I've put them there to trap the neutralities of dust and daylight. / Tomorrow I'll be on a train, / the I-est mode of travel."

The lyrical scenario comprises contradictory psychological and emotional details, associating the "fear of sword-play, the weaponized grammer", "the fantasieis of authority and desire", the empty streets, her rooms filled with furniture, the selves filled with "sexless china bowels of blueish green", all meant "to trap the neutralities of dust and daylight". Loneliness is alluded to through the intention of being on the train the next day, regarded by the poetess as the "I-est mode of travel".

Moreover, within this ambiguous and contradictory atmosphere, the poetess senses the pressure of her unconsciousness that demands bringing to conscious view her feelings: "while watching a skater roll out the miles/ between us in a glory of epicene motion. / Who would say such a thing? /Anyone can do that. Take it or leave it. / That reminds me of something. I love you."

The last three lines highlight the vocal virtues of the word "love". We claim that it is due to the vowel "o" that suggests the poetess' lyrical self being activated throughout the entire poem. Moreover, it is present eight times within the last three lines. The s-alliterative pattern deepens the meaning of "love" which constitutes itself as an intimate axis, with one extremity directed towards her absent lover and, the other one, towards her inner self. The s-alliteration reunites "something", "say", "sword-play", "fantasies", "desires', 'shell-shocks", "hysterical", "glass", "sexless", reaching culmination in "'the I-est" , which stands for intense self-awareness. The assonance of "i" enhances the essence of subjectivity being encapsulated in "remind" "thing," "fantasies," "neutralities," "daylight," "trains" "the I-est". The essence of subjectivity and objectivity intermingle in the last part of the poem, where "miles" and "epicene motion" become compatible with the poetess' inner self rendered through the construction "the I-est", due the i-assonance. Under such circumstances, the vowel "o," from "I love you" facilitate the readers to sense the impression of reconciliation and possible emotional fulfillment.

The sixth poem approached by us is entitled *Biopic.*

As the Regal's doors close we're buried alive down velvet aisles.
The psyche sees better in the dark,

its heartbreak self, swathed in aliases,
wimpled in silvery-noir.
Women die so easily, the slightest cut,
a heap of backless satin, a strapless shoe at the foot of the stair,
the Virginia Slim with Fire & Ice on its filter,
an inch of cooling ash.
Have you ever danced with your shoes off?
Does gypsy music make you sad?
In a single movement the audience dons its 3-d lenses
and lifts its gaze to the screen:
the nocturnal mammal looks back
through humungous eyes as if to haunt the men
who go on hunting her, displays the breasts they take
as a question best answered by touching,
tell each other she's flirting with fire, skating on ice.
Her fingertips match her lips,
but she won't be healed by birdsong, its inglorious roses.
Do you secretly hope the next man you meet
will be a psychiatrist? Me too. Me too.

"Velvet aisles" and various nuances of the colour black, such as "dark," "silvery noir" "cooling ash" are "operators of immensity" (Bachelard, 2003: 237, our translation). They are associated with intense suffering encapsulated in the image of the "heartbreak self", poetically depicted by Saunders, and turn out to be genuine values, generated by the confused and troubled poetic inner world. Thus, "As the Regal's doors close we're buried alive down velvet aisles./ The psyche sees better in the dark,/ its heartbreak self, swathed in aliases, / wimpled in silvery-noir./ Women die so easily, the slightest cut, / a heap of backless satin, a strapless shoe at the foot of the stair,/ the Virginia Slim with Fire & Ice on its filter, / an inch of cooling ash".

If, so far, suffering has been associated with the symbolically described "garments" that paradoxically stand for inscape due to the impression of being "buried alive in velvet aisles" and "in a heap backless satin", the next four lines highlight some sort of contemplative attitude concerning anxiety and inner turmoil, via "open theatricality" (Popa 2019: 112): "Have you ever danced with your shoes off? / Does gypsy music make you sad? / In a single movement the audience dons its 3-d lenses / and lifts its gaze to the screen."

"Open theatricality" (112) infiltrates into the deep neoexpressionist space and, through interfering with the crisis of the poetess, depicted in relation to the real world, the poem becomes more than a vehicle of impressions (Popa 2019: 112). We have the impression that the poem moves from the "temperate tension of the Apollonian register to the amount of the contradictory inner states of the Dionysian expressional (112), depicted in the following lines: "the nocturnal mammal looks back/ through humungous eyes as if to haunt the men / who go on hunting her, displays the breasts they take / as a question best answered by touching, / tell each other she's flirting with fire, skating on ice. / Her fingertips match her lips, / but she won't be healed by birdsong, its inglorious roses./ Do you secretly hope the next man you meet / will be a psychiatrist? Me too. Me too".

The formerly quoted lines can be approached via Paul Eluard's syntagm "the solemn geographies of human boundaries" (qtd. in Bachelard, 2003: 239, our translation): The word "geographies" sends us back to Soja's Thirdspacing, consisting of the Firstspace of objects and the Secondspace of thought, which together create the Thirdspace of experience, half real, half imagined or virtual. The space of experience is rendered through the expressionist image of "haunting the men who go on hunting her". The *h* alliteration brings together "haunt and hunting". Both belong to the space of the "super-realistic imaginary", finding the "germinal kernel" (110) in the image of the psychiatrist. Such a representation turns Saunders into the "bearer of an existential energy", ontologically reinvesting her lyricism with sensibility and intense credibility.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bachelard Gaston. *Poetica spațiului*. Pitești: Ed. Paralela 45, 2003.
2. Jung Gustav Carl. *Memories, Dreams, Reflections.* (Ed. Anelia Jaffe, Richard and Clara Winston, Trans.). London: Flamingo, 1983.
3. Popa Savu. *O hermeneutică a incertitudinii. Incursiuni în poezia lui Aurel Pantea și Ion Mureșan.* București: Ed Eikon, 2022.
4. Saunders Lesley. *This Thing of Blood & Love*. Reading: Two Rivers, 2022.
5. White Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historcal Representation*. The Johns Hopkin University Press, Baltimor and London, 1987.

THE SYMPHONY OF THE SOUL: FRAGILITY, MEMORY, AND DIVINE MERCY IN PSALM 103

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *Psalm 103 emerges as a sublime orchestration of the human soul, a text where fragility, temporality, and memory intersect with the infinite grandeur of divine mercy. Far beyond a mere liturgical hymn, it functions as a transformative journey, inviting the soul to participate actively in the eternal symphony of creation. The psalm's baroque style—rich in repetition, parallelism, hyperbole, and antithesis—creates a rhythm that elevates the reader from the ephemeral to the eternal. Through this text, the human condition is not merely lamented but sanctified; vulnerability becomes a gateway to transcendence, memory transforms into a sacred act of co-creation, and the soul engages in a cosmic dialogue with the divine. This study explores three interwoven dimensions of Psalm 103: the invocation and exaltation of the soul, the contemplation of human fragility and divine benevolence, and the universal, cosmic vision of praise. By integrating literary, philosophical, and theological perspectives, this analysis demonstrates how the psalm functions as a total spiritual, intellectual, and aesthetic experience, revealing the profound interplay between human impermanence and divine infinitude.*

Keywords: *Divine Mercy, Human Fragility, Baroque Poetic Style, Memory and Contemplation, Cosmic Praise*

Bénis, mon âme, le Seigneur, et tout ce qui vit en toi, le nom saint de Dieu.
Bénis-le, mon âme, et n'oublie jamais tous ses bienfaits.
Lui qui purifie toutes tes fautes, qui guérit toutes tes blessures ;
Lui qui sauve ta vie de la ruine et te couronne de bonté et de miséricorde ;
Lui qui rassasie ton désir de ce qui est bon, et fait revivre ta jeunesse comme l'aigle qui prend son essor.
Le Seigneur fait miséricorde et justice pour tous ceux qu'on opprime.
Il a révélé ses chemins à Moïse, et à Israël ses volontés.
Le Seigneur est tendre et compatissant, lent à la colère et riche en amour.
Il ne se fâche pas pour toujours, sa colère ne dure pas éternellement.
Il ne nous rend pas selon nos péchés, il ne nous punit pas selon nos fautes ;
Comme le ciel est loin de la terre, grande est sa miséricorde pour ceux qui le craignent.
Aussi loin qu'est l'orient de l'occident, il éloigne de nous nos offenses.
Comme un père prend soin de ses enfants, le Seigneur prend soin de ceux qui le craignent.
Il se souvient que nous sommes poussière, et connaît notre fragilité.
L'homme est comme l'herbe ; ses jours sont comme la fleur des champs : ainsi il fleurit.
Le vent passe sur elle, et elle disparaît ; nul ne se souvient de son lieu.
Mais la miséricorde du Seigneur dure d'éternité en éternité pour ceux qui le craignent ;
Et sa justice pour les enfants de leurs enfants, pour ceux qui gardent son alliance,
Qui se souviennent de ses commandements et les accomplissent. Le Seigneur a préparé son trône dans les cieux, et son royaume domine sur tout.
Bénissez le Seigneur, vous tous ses anges, puissants en force, qui exécutez ses paroles et entendez la voix de ses commandements.
Bénissez le Seigneur, vous toutes ses armées, serviteurs qui accomplissez sa volonté.
Bénissez le Seigneur, toutes ses œuvres ; en tout lieu de sa domination, bénis mon âme le Seigneur.

Introduction : L'hymne de l'âme et l'éternelle symphonie de la miséricorde

Le Psaume 103 se déploie comme un véritable théâtre de l'âme, une architecture spirituelle où le souffle humain rencontre l'infinité divine et où la mémoire et la louange deviennent instruments de transformation intérieure. Ce texte, attribué au Roi David, n'est pas simplement un hymne de louange ; il constitue une expérience totale de l'existence, où l'homme, confronté à sa fragilité et à la brièveté de sa vie, est invité à contempler la grandeur insondable de la bonté divine et la perfection de sa justice. Dans ce psaume, l'éphémère et l'éternel se rejoignent, la vulnérabilité humaine devient passage vers l'infini, et la mémoire des bienfaits divins, loin d'être un simple rappel, se transforme en acte de co-création avec le divin.

La structure du texte, riche en répétitions, parallélismes, antithèses et images poétiques, révèle un style baroque et majestueux, où la musique intérieure des mots accompagne l'âme dans sa méditation et sa jubilation. L'anaphore, le parallélisme et la synecdoque organisent le texte de manière à ce que chaque vers devienne instrument de contemplation, éveil de la mémoire et élan vers la transcendance. Le Roi David, par son génie poétique et sa sensibilité spirituelle, parvient à tisser un réseau de rythmes et d'images où le lecteur n'est plus simplement spectateur : il est acteur, co-créateur et témoin de l'éternel, participant à la symphonie universelle orchestrée par la miséricorde et la justice divines.

Philosophiquement, ce psaume invite à réfléchir sur la condition humaine, sur le rapport entre la fugacité de la vie et la permanence de l'infini, sur la fragilité et la grandeur, sur la temporalité et l'éternité. La mémoire des bienfaits et la conscience de la vulnérabilité ne sont pas de simples constats : elles deviennent un moteur de méditation et de transformation, où l'âme apprend à intégrer chaque expérience dans un ordre supérieur. Théologiquement, le texte dévoile la miséricorde incommensurable de Dieu, sa bonté sans limite, et son action restauratrice qui transcende les péchés et la finitude humaine. L'homme, invité à bénir et à se souvenir, devient ainsi un instrument actif de la grâce, un pont entre le monde limité et l'éternité.

L'étude de ce psaume se prête à une lecture multiple, qui peut se déployer selon trois axes complémentaires : d'abord, l'invocation et l'exaltation de l'âme, où la louange devient souffle et énergie de transformation ; ensuite, la contemplation de la fragilité humaine face à la miséricorde infinie, qui ouvre à une méditation philosophique sur l'éphémère et l'éternel ; enfin, la vision universelle et cosmique de la louange, où l'homme et toute la création sont appelés à participer à la symphonie divine, faisant de la lecture une expérience totale, à la fois spirituelle, poétique et philosophique.

Ainsi, le Psaume 103 s'érige comme chef-d'œuvre intemporel, où la parole sacrée devient rythme, mémoire, méditation et élévation, et où l'âme humaine, dans sa conscience de l'éphémère, découvre sa capacité à se joindre à la musique éternelle et universelle de l'existence. Ce texte offre non seulement un enseignement moral et spirituel, mais aussi une expérience esthétique et intellectuelle où littérature, philosophie et théologie se rejoignent pour ouvrir l'homme à la contemplation de l'infini et à la jubilation de l'âme.

L'Âme en extase devant l'Infini : Hymne à la Fragilité Humaine et à la Miséricorde Insondable

Le Psaume 103, dans sa magnificence liturgique et spirituelle, s'érige comme un véritable hymne à la miséricorde insondable du Créateur et à la fragilité extrême de l'être humain. Dès les premiers versets, l'âme est appelée à une bénédiction intérieure : « Bénis, mon âme, l'Éternel, et tout ce qui est en moi, son saint nom » (Ps. 103:1). Cette exhortation n'est pas seulement un ordre adressé à soi-même, mais un acte mystique où l'âme devient instrument et miroir de la présence divine[1].

Dans cette perspective, la louange est un acte ontologique, où la mémoire et la conscience humaines participent à l'actualisation de la gloire de Dieu. Le texte articule avec subtilité l'éphémère et l'éternel. L'homme est comparé à l'herbe et à la fleur fugitive : « L'homme! ses jours sont comme l'herbe, comme la fleur des champs » (Ps. 103:15) », soulignant la fragilité de la condition humaine. Pourtant, cette fragilité n'est pas laissée dans le vide : elle est réconciliée par la miséricorde divine :

[1] Sur la dimension ontologique de la louange, voir Dumitru Stăniloae, *Teologie dogmatică ortodoxă*, vol. 1, pp. 145-148.

« Comme les cieux sont élevés au-dessus de la terre, tellement sa bonté est grande pour ceux qui le craignent » (Ps. 103:11). Ainsi, l'éphémère humain se trouve élevé et soutenu par l'infini divin[2]

L'exégèse patristique de Saint Isaac le Syrien note que « l'homme est fragile, mais l'âme qui se tourne vers Dieu participe à sa gloire [3]». Cette idée se retrouve dans la théologie orthodoxe de la synergie, où l'homme, dans son acte de louange, coopère avec la grâce divine. La mémoire des bienfaits devient alors un fil d'Ariane existentiel, guidant l'âme dans la contemplation de l'infini : « Bénis, mon âme, l'Éternel, et n'oublie aucun de ses bienfaits » (Ps. 103:2). La mémoire n'est pas un souvenir passif ; elle est un acte créateur, une orientation de l'intellect et du cœur vers l'éternité. Le psaume possède également une dimension cosmique et théophanique. L'homme, fragile, n'est pas isolé ; il fait partie d'un univers hiérarchisé où tous les êtres, des anges aux éléments de la création, participent à la glorification divine : « Bénissez l'Éternel, vous tous ses anges, qui exécutez ses ordres et écoutez la voix de sa parole » (Ps. 103:20). Cette vision suggère une ontologie universelle de la louange, où l'homme est invité à s'inscrire dans l'harmonie cosmique orchestrée par la miséricorde et la justice divines[4].

Enfin, le Psaume 103 est une œuvre qui conjugue poésie, théologie et philosophie. La beauté du langage, la profondeur métaphysique et l'éthique de la louange s'y rencontrent pour proposer une méditation sur l'homme, sur le divin et sur l'éternité. Il n'est pas seulement un texte de liturgie, mais un manuel spirituel et philosophique, où la fragilité humaine, la mémoire, et la participation à l'ordre universel s'unissent dans un chant continu de reconnaissance.

I. L'invocation et l'exaltation de l'âme : le souffle intérieur de la louange

Le poème sacré s'ouvre sur une invocation tonitruante au souffle vital de l'âme, une conjuration qui ne se contente pas d'appeler à la louange, mais qui enflamme la conscience elle-même. Ainsi le psalmiste clame-t-il :

« Bénis, mon âme, l'Éternel, et tout ce qui est en moi, son saint nom » (Ps. 103:1).

Cette injonction — qui pourrait paraître redondante à un œil profane — est en réalité une ascèse de l'âme entière, une exégese intérieure par laquelle le sujet n'énonce pas simplement une formule pieuse, mais encense en actes et en pensées l'infini bienfait divin. Comme le souligne Denys l'Aréopagite, « la bénédiction intérieure ne se livre pas aux échos du monde, mais se fait cadence de l'intellect irradié par la grâce » (Denys l'Aréopagite, s.d. : 112).

Le verset suivant amplifie cette dynamique :

« Bénis, mon âme, l'Éternel, et n'oublie aucun de ses bienfaits » (Ps. 103:2).

Le terme hébreu employé pour « oublier » (shakach) ne désigne pas seulement la perte de mémoire, mais le délaissement de la présence divine dans le cœur humain. La mémoire spirituelle devient ici une force opérative, une énergie vivante qui transfigure le temps mortel en éveil éternel. Le philosophe néoplatonicien Proclus affirmait que « la mémoire n'est pas simple vestige du passé, mais une lumière qui illumine l'âme vers son principe transcendant » (Proclus, 1994 : 85). Ainsi, la mémoire des bienfaits divins ne se contente pas de rappeler des dons antérieurs : elle réengendre l'âme à la vision de Dieu.

L'âme, qui se souvient, s'élance vers le cœur de la miséricorde :

« Il guérit toutes tes maladies, il délivre ta vie de la fosse » (Ps. 103:3-4).

Ici, la guérison n'est pas seulement cicatrisante : elle est transfigurante. Elle purifie comme l'eau lustrale, restaure comme une lumière qui dissipe l'ombre, vivifie comme un souffle qui ranime la chair et l'esprit. Maxime le Confesseur soutient que « la guérison divine n'est pas cessation de peine, mais transfiguration de l'être » (Maxime le Confesseur, 1978 : 203). L'âme, louant dans l'interstice du temps, devient l'horizon où l'éphémère touche l'éternel.

Il serait réducteur de voir cette invocation comme une simple exhortation morale : elle est un acte de respiration spirituelle, où chaque mot prononcé est une anamnèse vivante, un rappel dynamique

[2] Matthew Henry, *Commentary on Psalm 103*, souligne que l'image des cieux élevés par-dessus la terre illustre l'infinie supériorité de la miséricorde divine sur la condition humaine.

[3] Saint Isaac le Syrien, *Homélies sur la vie spirituelle*, Chapitre 12.

[4] Charles H. Spurgeon, *Treasury of David*, note que l'extension de la louange aux anges et aux puissances célestes exprime la portée universelle de la miséricorde divine.

des bienfaits qui transforment la mémoire en contemplation mystique. Jacob Boehme souligne que « l'âme louée par sa propre louange s'ouvre à l'universel » (Boehme, 1981 : 74).

Ainsi, dès les deux premiers versets, nous percevons une théologie de la synergie interne : l'âme n'est plus spectatrice, mais sacrement actif de la louange. Chaque souvenir, chaque inclination du cœur s'élève comme une flamme, et la mémoire des bienfaits divins devient le fil d'Ariane qui traverse les ténèbres de l'être pour le conduire à la Lumière.

II. La miséricorde divine face à la fragilité humaine : l'infini déployé sur l'éphémère

Le Psaume 103 ne se contente pas de célébrer l'âme active et consciente dans la louange ; il déploie également une vision de la condition humaine confrontée à la miséricorde divine. La fragilité humaine, exposée dans toute sa vulnérabilité, est mise en tension avec l'infinie bonté de Dieu :

« L'Éternel est miséricordieux et compatissant, lent à la colère et riche en bonté » (Ps. 103:8).

Ces paroles, dans leur densité lexicale, dévoilent une philosophie de l'attente et de l'indulgence divine, où la colère n'est pas supprimée mais suspendue par la patience infinie de Dieu. Le théologien orthodoxe Dumitru Stăniloae interprète ce verset comme « une invitation à percevoir la miséricorde divine comme la matrice de toute justice, où l'homme est accueilli plutôt que jugé » (Stăniloae, 1993 : 152).

Le psaume précise encore :

« Il ne nous traite pas selon nos péchés, ni ne nous punit selon nos iniquités » (Ps. 103:10).

Ici, la justice divine se dévoile comme justice restauratrice et non rétributive, un principe que le philosophe Emmanuel Levinas décrira plus tard comme l'éthique de l'Autre infiniment juste et miséricordieux, où l'humain est accueilli dans sa vulnérabilité sans être annihilé par ses fautes (Levinas, 1982 : 66). La miséricorde divine devient ainsi une structure ontologique : elle ne corrige pas seulement les fautes, elle réoriente l'existence humaine vers la lumière et l'accomplissement de son potentiel spirituel.

L'image de la paternité divine vient illustrer cette bonté :

« Comme un père a compassion de ses enfants, ainsi l'Éternel a compassion de ceux qui le craignent » (Ps. 103:13).

Jean Chrysostome note que cette analogie filiale révèle que la miséricorde divine est avant tout relationnelle et affective, et non abstraite : elle épouse les besoins de l'âme et répond à sa fragilité par une tendresse concrète (Chrysostome, s.d. : 89). La critique littéraire moderne, comme celle de Northrop Frye, insiste sur la puissance narrative de cette image : elle transforme le psaume en un récit dramatique où la tension entre faiblesse et grâce devient expérience esthétique et psychologique (Frye, 1982 : 114).

Le psaume amplifie cette tension :

« L'homme! ses jours sont comme l'herbe, comme la fleur des champs ; il fleurit un instant » (Ps. 103:15-16).

La fugacité de la vie humaine, confrontée à l'éternité divine, invite à une méditation philosophique sur le temps et la condition mortelle. Sénèque et Montaigne, bien que non religieux, ont analysé la brièveté de l'existence comme un appel à l'humilité et à la conscience de l'infini (Sénèque, 1992 : 45 ; Montaigne, 2001 : 214). Le psaume, cependant, élève cette conscience vers un acte spirituel de gratitude : la reconnaissance de la miséricorde divine fait de l'homme éphémère un participant de l'éternité.

Enfin, la miséricorde divine se révèle transcendantale et universelle, dépassant le cadre individuel :

« Comme les cieux sont élevés au-dessus de la terre, ainsi sa bonté est grande pour ceux qui le craignent » (Ps. 103:11).

Ici, la poésie du psaume rencontre la philosophie mystique : la grandeur de la miséricorde divine n'est pas seulement proportionnelle à la faiblesse humaine, elle la surpasse infiniment, élevant l'âme au-delà de ses limites. L'exégèse baroque de Jacob Boehme le souligne : « L'âme qui contemple l'infini se trouve enrichie, illuminée, et sa fragilité devient la clef d'une expansion cosmique et spirituelle » (Boehme, 1981 : 102).

Ainsi, le Psaume 103 présente une théologie de la vulnérabilité : la fragilité humaine n'est pas un défaut à effacer, mais le point d'entrée de la grâce et de la miséricorde infinie. La tension entre éphémère et éternel, faute et rédemption, fragilité et gloire, devient expérience esthétique, éthique et spirituelle, où l'homme se tient au seuil de l'infini, protégé et relevé par la bonté divine.

III. La justice cosmique et la louange universelle : l'ordre du ciel sur la fragilité terrestre

Le Psaume 103, après avoir contemplé la louange intérieure et la miséricorde divine, s'élève vers une vision panoramique et cosmique, où l'âme humaine est appelée à participer à l'harmonie universelle de la création.

« Le Seigneur a établi son trône dans les cieux, et son royaume domine sur toutes choses » (Ps. 103:19).

Cette proclamation n'est pas une simple affirmation de souveraineté : elle déploie une justice ordonnatrice, un cosmos où chaque souffle, chaque pensée et chaque existence participe à la régence divine. Comme le note le philosophe baroque Gottfried Wilhelm Leibniz, « l'harmonie préétablie assure que même le plus infime événement participe au concert universel, où la justice et la bonté se rencontrent dans une symphonie invisible » (Leibniz, 1710 : 77).

Le psalmiste élargit cette vision à toutes les créatures célestes, rappelant l'universalité de la louange :

« Bénissez l'Éternel, vous tous ses anges, qui exécutez ses ordres et écoutez la voix de sa parole » (Ps. 103:20).

Ici, la louange humaine s'inscrit dans une écologie spirituelle, où l'homme, fragile et éphémère, est invité à résonner avec la totalité de la création. Le théologien patristique Grégoire de Nysse décrit cette participation comme une « échelle où chaque être, du plus humble au plus élevé, élève son chant jusqu'à l'Infini » (Grégoire de Nysse, 1989 : 134). Cette vision confère au psaume un caractère dramatique et esthétique : chaque créature devient acteur et instrument du divin, la justice divine étant manifestée non comme loi froide, mais comme harmonie orchestrée et musicale.

Le texte souligne ensuite que la louange ne se limite pas aux puissances célestes :

« Bénissez l'Éternel, toutes ses œuvres, dans tous les lieux de sa domination » (Ps. 103:22).

Cette extension à la création entière révèle un univers poétique et éthique : la justice de Dieu se manifeste dans la cohésion et l'interdépendance de tous les êtres. La critique littéraire contemporaine Northrop Frye analyse cette perspective comme une « structure mythopoétique où l'ordre narratif reflète la justice divine et invite le lecteur à une participation esthétique » (Frye, 1982 : 201). Le texte transforme ainsi la louange en un instrument d'ontologie, où l'homme fragile devient co-créateur dans le concerto cosmique.

La philosophie mystique rejoint cette lecture : Plotin souligne que « l'âme qui contemple le tout découvre en elle-même la résonance de l'univers et participe à la justice divine par son orientation vers l'Un » (Plotin, 1967 : 112). L'ordre cosmique n'est pas seulement externe, il s'inscrit dans la structure intérieure de l'âme qui loue, la reliant au ciel et aux anges.

Enfin, le Psaume 103, en conjuguant justice, miséricorde et harmonie cosmique, révèle un univers où l'homme, en louant, devient pont entre l'éphémère et l'éternel, le terrestre et le céleste. La louange humaine, humble mais consciente, participe à la réalisation d'une justice vivante et d'une beauté universelle, transformant la fragilité en apothéose spirituelle.

Figures stylistiques et majesté davidique dans le Psaume 103 : Harmonie, mémoire et extase

Le Psaume 103, attribué au Roi David, est un chef-d'œuvre de poétique biblique, où la louange, la miséricorde et la justice divine se déploient à travers un réseau de figures stylistiques, qui métamorphosent le texte en un véritable concerto spirituel. Le style davidique, caractérisé par sa majesté, sa concision et sa répétition orchestrée, confère à l'œuvre une musicalité intérieure et universelle, où chaque verset devient instrument et note dans la symphonie divine.

I. L'anaphore et le rythme liturgique : la voix de l'âme

L'anaphore est omniprésente dans le psaume, notamment dans l'invocation répétitive :

« Bénis, mon âme, l'Éternel…» (Ps. 103:1-2).

Cette répétition rythmique est typique du Roi David et de la poésie hébraïque, créant une cadence méditative qui structure l'expérience spirituelle. Comme le remarque Éric Auerbach, « la répétition davidique transforme l'acte de mémoire en une méditation continue, où le temps humain se dilate dans l'éternité » (Auerbach, 1957 : 51).

La fonction théologique de l'anaphore est double : elle mobilise l'âme entière et affirme que la louange ne se limite pas à la voix, mais implique la totalité de l'être, en synergie avec la grâce divine (Denys l'Aréopagite, s.d. : 115).

II. Le parallélisme et la structure cosmique

Le parallélisme, figure majeure du style hébraïque, est visible dans :

« Il guérit toutes tes maladies, il délivre ta vie de la fosse » (Ps. 103:3-4).

Cette répétition structurelle, où deux expressions se répondent et se complètent, sert à renforcer la portée universelle des actions divines. Selon Grégoire de Nysse, le parallélisme crée une vision ordonnée du cosmos où l'homme, fragile, est intégré dans l'harmonie universelle (Grégoire de Nysse, 1989 : 138).

Philosophiquement, le parallélisme peut être rapproché de la symétrie néoplatonicienne, où la microcosme humaine reflète la macrocosme divine (Plotin, 1967 : 116). La poésie davidique y ajoute la dimension esthétique : chaque couplet devient tableau et mélodie, illustrant justice, miséricorde et beauté.

III. L'hyperbole et la grandeur divine

Le Psaume emploie de nombreuses hyperboles, pour exprimer la magnitude de la miséricorde et de la bonté divine :

« Comme les cieux sont élevés au-dessus de la terre, ainsi sa bonté est grande pour ceux qui le craignent » (Ps. 103:11).

Cette hyperbole transcende la logique humaine et crée une expérience de l'infini. Levinas note que cette démesure divine engage l'homme dans une relation éthique et spirituelle où la vulnérabilité est sanctifiée (Levinas, 1982 : 72).

En termes stylistiques, l'hyperbole davidique émeut, élève et transforme le lecteur, qui se trouve invité à participer à l'immensité divine, selon une logique baroque où le fini touche l'infini (Boehme, 1981 : 108).

IV. La métaphore filée et l'iconographie spirituelle

Les métaphores filées structurent tout le psaume, reliant la fragilité humaine à la miséricorde divine :

« L'homme! ses jours sont comme l'herbe, comme la fleur des champs » (Ps. 103:15-16).

Cette image, amplifiée par des variations successives, met en tension éphémère et éternel, fragilité et gloire. Sénèque et Montaigne voient dans cette fugacité une invitation à la méditation et à la sagesse pratique (Sénèque, 1992 : 47 ; Montaigne, 2001 : 218). Chez le Roi David, la métaphore filée n'est pas seulement illustrative, elle est théophanique : elle fait percevoir l'âme humaine dans la lumière divine, en transformant la fragilité en instrument de contemplation.

V. L'antithèse et l'harmonie morale

Le psaume juxtapose fréquemment miséricorde et justice, colère et patience :

« L'Éternel est miséricordieux et compatissant, lent à la colère et riche en bonté » (Ps. 103:8).

Cette antithèse stylistique illustre le contraste entre faiblesse humaine et perfection divine, central dans la pensée baroque et orthodoxe. Stăniloae affirme que cette tension est théologiquement productive, car elle engage le croyant dans une relation dynamique avec Dieu, où la louange devient acte éthique et spirituel (Stăniloae, 1993 : 158).

VI. La synecdoque et l'universalité de la louange

Enfin, la synecdoque relie le particulier à l'universel :

« Bénissez l'Éternel, toutes ses œuvres, dans tous les lieux de sa domination » (Ps. 103:22).

Le Roi David emploie cette figure pour inclure toute la création dans l'harmonie divine, transformant le psaume en cosmos chantant, où l'homme et les anges, la terre et le ciel, participent à la justice et à la beauté universelle (Frye, 1982 : 210 ; Plotin, 1967 : 118).

Cette dimension poétique et métaphysique souligne le style unique de David : concis, majestueux, répétitif mais infiniment riche, capable de transformer chaque mot en pont entre l'éphémère et l'éternel.

Conclusion partielle : L'âme en extase devant l'infini et la fragilité humaine

Le Psaume 103 se révèle dans sa lecture comme un véritable palimpseste de l'âme, où chaque mot, chaque souffle du texte, semble faire vibrer à l'unisson la fragilité humaine et l'éternité divine. Il ne se limite pas à un simple appel à la louange ; il ouvre un espace où l'esprit, confronté à sa condition passagère, découvre en même temps la vastitude insondable de la miséricorde. L'homme y est peint comme un être éphémère, fragile, comparé à l'herbe et à la fleur des champs, et pourtant, cette fragilité même devient un vecteur de contemplation et de sublimation intérieure, une clef qui permet de percevoir l'infini au cœur du fini. L'âme, en se rappelant les bienfaits et la bonté de l'éternel, ne se contente pas de se souvenir : elle s'élève, elle se métamorphose, elle participe à un mouvement cosmique où la temporalité et l'éternité se touchent, où l'homme devient miroir et co-créateur de la perfection divine.

Cette lecture révèle que le texte est un chant de symphonie intérieure, orchestré selon une logique à la fois poétique, éthique et cosmique. L'exaltation de l'âme dans sa mémoire, sa reconnaissance et son émerveillement constitue un processus initiatique : elle apprend à percevoir sa propre insuffisance non comme un défaut, mais comme une ouverture vers la lumière et l'infini. Chaque image de guérison, chaque allusion à la protection et à la miséricorde divine, chaque structure répétitive et harmonique du texte, fonctionne comme un moteur de transformation intérieure, élevant le lecteur du plan profane vers le plan sacré, du simple constat de la condition humaine vers l'expérience mystique de l'unité avec le divin. L'homme, dans sa brièveté, devient ainsi l'instrument et le témoin de la grandeur universelle, et l'âme, dans son engagement actif, se transforme en vecteur de gloire et de gratitude.

Sur le plan philosophique, le psaume offre une méditation sur le rapport entre l'éphémère et l'éternel, entre la finitude et l'infini, où la fragilité humaine est transcendée par l'expérience de la bonté, de la miséricorde et de la justice divine. L'âme se trouve placée dans un équilibre dynamique : elle contemple sa propre fugacité, elle reconnaît la nécessité de la mémoire et de l'action vertueuse, et elle entre dans un dialogue silencieux avec l'éternité. Cette tension entre le temps limité de l'homme et l'étendue infinie du divin devient un moteur de méditation éthique et métaphysique, une invitation à faire de la conscience humaine un espace sacré, capable de recevoir et de refléter la lumière divine dans toutes ses nuances.

Sur le plan littéraire, le texte déploie une architecture poétique complexe et raffinée, où le rythme, la répétition, le parallélisme et les contrastes créent un flux harmonieux qui engage tous les registres de la sensibilité humaine. Le style majestueux et répétitif du Roi David transforme chaque verset en un instrument de méditation et d'élévation. Les figures stylistiques ne sont pas simplement décoratives ; elles sont constitutives de l'expérience spirituelle elle-même. Elles sculptent le texte, elles rythment la pensée, elles organisent la mémoire et elles ouvrent la conscience à l'infini. La beauté littéraire, ici, ne se réduit jamais à la forme : elle est co-extensive de l'expérience religieuse et philosophique, elle est acte de révélation et de transformation.

La dimension baroque du texte se manifeste dans son contraste entre la fragilité et la grandeur, la brièveté et l'éternité, la finitude humaine et la magnificence divine. Cette tension, loin d'être une contradiction, constitue l'essence même de l'expérience spirituelle : elle invite le lecteur à reconnaître que la grandeur n'existe pas sans la vulnérabilité, que la lumière ne se révèle pleinement que dans l'ombre de la condition humaine, et que la louange la plus haute naît de la conscience aiguë de sa

propre dépendance. L'âme humaine, en cela, devient un espace dynamique et sacré, un lieu où se rencontrent mémoire, gratitude, contemplation et aspiration vers le divin.

Enfin, le psaume révèle une vision cosmique et universelle de la louange. L'homme n'est plus seul dans son émerveillement : toute la création est convoquée dans un concert harmonieux, où les forces invisibles et visibles participent à la manifestation de la justice et de la miséricorde divine. Cette vision d'ensemble fait du psaume une expérience totale, à la fois liturgique, éthique, philosophique et poétique. L'homme, confronté à sa condition fugace, se découvre invité à l'harmonie universelle, et l'âme, à travers la mémoire des bienfaits et l'extase de la louange, devient pont entre le temps limité et l'infini, entre le profane et le sacré, entre l'humain et le divin.

Ainsi, le Psaume 103, en sa profondeur, son style, et son humanité exaltée, demeure un chef-d'œuvre de contemplation et de poésie sacrée, où la mémoire, la gratitude et la louange se font instrument d'élévation et de transformation. Il enseigne à l'homme que la fragilité n'est pas une malédiction mais une porte vers l'infini, que l'âme, dans sa reconnaissance et sa méditation, peut toucher la lumière éternelle, et que la beauté du monde et de la vie ne se révèle pleinement que lorsqu'elle est vécue dans la conscience de l'éternel et la grandeur de la miséricorde divine. Dans cette optique, le texte devient non seulement un hymne liturgique mais un manuel d'ascension spirituelle et philosophique, un texte où littérature, théologie et réflexion sur la condition humaine se conjuguent dans une expérience totale de l'âme en extase.

Conclusion finale : L'âme en jubilation et la musique de l'infini

Le Psaume 103, dans son déploiement majestueux et continu, se révèle être bien plus qu'un simple hymne liturgique ; il constitue une véritable architecture de l'âme, un espace où la fragilité humaine rencontre l'infinité divine dans une danse sublime et orchestrée. Chaque vers, chaque souffle, chaque cadence stylistique tisse un réseau de mémoire, de gratitude et de contemplation, où l'homme, conscient de son éphémère, est invité à devenir co-créateur de la gloire et de la miséricorde de Dieu. Le texte ne se contente pas de décrire ; il transfigure le lecteur, l'entraînant dans une expérience intérieure où le temps et l'éternité, la terre et le ciel, la fragilité et la puissance coexistent dans un équilibre lumineux et mouvant.

L'âme, à travers la louange répétitive et rythmée, devient instrument de l'infini. La mémoire des bienfaits divins, exaltée par la répétition, l'anaphore et le parallélisme, ne se limite pas à un simple souvenir : elle devient force vivifiante et vecteur d'élévation. La conscience humaine est ainsi remodelée par la reconnaissance ; chaque instant de fragilité devient une ouverture vers la majesté, chaque souffle humain participe à la symphonie cosmique orchestrée par la miséricorde et la justice divine. La vulnérabilité, loin d'être un obstacle, se révèle chemin d'accès au sacré, et la louange, en sa répétition et son intensité, devient rituel d'élévation et méditation philosophique.

Le texte déploie ensuite la grandeur divine par des contrastes et des métaphores filées : la brièveté de l'homme et l'éternité de Dieu, l'injustice humaine et la justice infinie, la colère potentielle et la patience illimitée. Ces oppositions ne sont jamais seulement stylistiques : elles constituent une tension dynamique, moteur de réflexion éthique et spirituelle, un dialogue entre le fini et l'infini. La poésie du Roi David, par son rythme majestueux et ses figures stylistiques, fait percevoir que la fragilité humaine, lorsqu'elle s'ouvre à la gratitude et à la louange, est sanctifiée et sublimée. Elle devient passage vers la contemplation de l'univers et de l'ordre cosmique, où l'homme est appelé à reconnaître sa place dans la totalité divine.

La dimension universelle de la louange, qui inclut toutes les créatures, terrestres et célestes, révèle la vision cosmique du texte : l'homme participe à un concert universel, où chaque force de l'existence est mise au service de la manifestation de la bonté, de la justice et de la beauté divine. La synecdoque et l'anaphore, les parallélismes et les hyperboles, orchestrent cette vision de manière à ce que le texte ne se limite pas à la lecture mais devienne une expérience intérieure, où l'âme se sent à la fois petite et immensément grande, vulnérable et protégée, fragile et capable de toucher l'infini.
Ainsi, la lecture intégrale du Psaume 103 révèle un chef-d'œuvre de poésie sacrée, un texte où la littérature, la théologie et la philosophie se conjuguent pour créer une expérience totale. Le style baroque, répétitif et majestueux du Roi David transforme chaque vers en instrument de

contemplation, où l'âme, la mémoire et la conscience deviennent un lieu de rencontre avec le divin. La fragilité humaine, mise en tension avec la grandeur infinie, n'est plus un simple constat : elle est la porte par laquelle l'homme accède à l'éternité et à la perfection divine. La louange, la gratitude et la méditation deviennent un acte de co-création, et l'expérience de la lecture se mue en ascension spirituelle, où le temps limité s'ouvre sur l'éternel, où le profane touche le sacré, et où la beauté du monde se révèle pleinement à travers l'émerveillement et la reconnaissance.

En définitive, le Psaume 103 est un voyage intérieur, cosmique et poétique, où l'âme humaine est invitée à se déployer dans toute sa fragilité et sa grandeur, à devenir pont entre l'éphémère et l'infini, et à participer à la musique éternelle de l'univers, orchestrée par la miséricorde, la justice et la bonté du Créateur. Il demeure un chef-d'œuvre intemporel, un modèle de poésie sacrée où la profondeur philosophique, la richesse théologique et la perfection stylistique convergent pour élever l'homme vers l'extase de l'âme et la contemplation de l'infini.

Le Psaume 103 se présente comme une orchestrale célébration de la vie, de l'âme et de la relation humaine avec l'infini, un texte où chaque mot, chaque cadence, chaque figure stylistique participe à une architecture intérieure de la conscience. L'âme y est appelée non seulement à louer, mais à se transformer, à se reconstruire et à se métamorphoser à l'échelle de sa propre existence. Dans ce psaume, la fragilité humaine n'est jamais décrite comme une simple condition de faiblesse ; elle devient un vecteur de transcendance, un lieu d'ouverture où la conscience, confrontée à sa propre temporalité et à la petitesse de son être, découvre la profondeur insondable de la miséricorde divine et la magnificence de la justice parfaite. La lecture de ce texte n'est donc jamais passive : elle est un voyage intérieur, un mouvement ascensionnel, où l'âme, par la mémoire des bienfaits divins, l'exaltation et la louange, s'élève au-dessus des limites du temps et de l'espace.

L'âme humaine, telle que peinte dans le Psaume 103, devient un instrument musical et spirituel. Chaque figure stylistique — qu'il s'agisse de l'anaphore, du parallélisme, de l'antithèse, de l'hyperbole, de la métaphore filée ou de la synecdoque — n'est pas purement ornementale, mais constitutive de l'expérience spirituelle elle-même. L'anaphore, par sa répétition, rythme la respiration intérieure de l'âme, transformant la louange en un souffle continu qui traverse le corps, la pensée et le cœur. Le parallélisme ordonne la perception de l'univers, faisant apparaître l'harmonie cosmique dans laquelle l'homme fragile trouve sa place. L'hyperbole projette l'âme au-delà du fini et de l'humain, lui donnant un aperçu de l'infini, tandis que la métaphore filée met en tension la fugacité de la vie et l'éternité de la bonté divine, révélant que la mortalité n'est pas une fin mais une ouverture vers l'infini.

Cette tension entre l'éphémère et l'éternel, entre la fragilité humaine et la grandeur divine, est au cœur de l'esthétique baroque du psaume. Chaque contraste, chaque image, chaque figure stylistique agit comme une force d'élévation, invitant le lecteur à percevoir que la vulnérabilité humaine n'est pas un défaut, mais la condition nécessaire pour goûter pleinement à la majesté de Dieu. La vie humaine, brève et fragile comme l'herbe ou la fleur, devient ainsi le théâtre d'une interaction sublime avec l'infini, où la mémoire, la gratitude et la louange transforment le passage du temps en une expérience de l'éternité.

Le psaume développe également une vision universelle et cosmique de la louange. L'homme ne loue pas seul : toute la création, visible et invisible, terrestre et céleste, est convoquée dans un concert harmonieux. L'âme humaine, dans sa participation active, devient pont entre le monde matériel et le monde divin, entre le fini et l'infini. La synecdoque et les parallélismes orchestrent cette participation totale, faisant de la lecture une expérience cosmique, éthique et poétique à la fois, où l'homme perçoit simultanément sa condition limitée et sa vocation à refléter la perfection de l'univers.

Sur le plan philosophique, le texte agit comme une méditation sur la finitude et l'infini, sur le passage du temps et la permanence de la bonté divine. La fragilité humaine devient le moyen par lequel l'homme comprend et participe à l'éternité, et la louange se fait acte de co-création, où l'âme, consciente de sa propre brièveté, apprend à inscrire chaque instant dans une harmonie supérieure. La mémoire des bienfaits divins, répétée et remémorée, n'est pas un simple souvenir : elle est acte créatif et spirituel, un engagement de l'âme à intégrer l'expérience humaine dans le flux éternel de la grâce divine.

Le style majestueux et répétitif de David contribue à cette expérience. Le texte, par son rythme, ses figures de style et ses contrastes, ne se limite pas à la beauté verbale : il devient véritable instrument de contemplation et d'élévation, où la poésie, la théologie et la philosophie se rejoignent dans une harmonie parfaite. L'âme, en lisant ou en méditant ce psaume, est transportée dans un espace où le temps s'efface, où la beauté du langage reflète la beauté de la création et de la miséricorde divine, et où la conscience humaine se découvre capable de participer à l'infini.

En définitive, le Psaume 103 constitue un chef-d'œuvre intemporel, un texte où l'homme, dans sa fragilité et sa finitude, est invité à se reconnaître comme co-créateur de la louange, instrument de la mémoire divine et acteur d'une expérience cosmique. La lecture devient un rituel intérieur, où la gratitude, l'émerveillement et la contemplation se conjuguent pour produire une expérience totale de l'âme, capable d'embrasser la fugacité de la vie tout en touchant la permanence et la grandeur de l'infini. Le psaume enseigne que l'homme, même dans son imperfection, peut participer à l'ordre universel et à la perfection divine, et que la louange, vécue pleinement, transforme la condition humaine en un voyage spirituel vers l'extase et la lumière de l'éternel.

Ainsi, ce texte demeure un modèle parfait de poésie sacrée, où l'harmonie stylistique, la profondeur théologique et la puissance philosophique se conjuguent, offrant à l'âme un chemin continu d'élévation, de méditation et de jubilation. Il enseigne que la fragilité, loin d'être une limite, est la clé qui ouvre la porte de l'infini, que la mémoire et la louange sont des instruments de co-création avec le divin, et que l'homme, dans sa condition fugace, peut s'élever pour participer à la musique éternelle et universelle de l'existence.

Le Psaume 103 se révèle, à la lecture approfondie et méditative, comme un univers en miniature, un cosmos où chaque verset est à la fois respiration, méditation et éclat de lumière. Ce texte n'est pas un simple hymne à la louange : il constitue un véritable chant de l'âme, un lieu de convergence entre le temporel et l'éternel, où l'homme, dans sa fragilité et sa condition éphémère, est invité à percevoir la grandeur infinie de Dieu et la profondeur insondable de sa miséricorde. Chaque mot, chaque rythme, chaque figure stylistique agit comme un instrument de transformation intérieure, et l'âme, en s'ouvrant à la lecture, devient à la fois contemplative et active, mémoire et chant, être fragile et miroir de l'infini.

L'âme humaine, telle qu'elle se déploie dans ce psaume, apparaît comme un espace de tension créative, un lieu où la conscience de sa propre brièveté et de sa mortalité se conjugue à la possibilité d'une élévation spirituelle. La fragilité de l'homme — comparé à l'herbe qui se fane, à la fleur des champs qui se flétrit — n'est pas ici un défaut mais un point d'ancrage pour la contemplation, un seuil à franchir pour goûter la splendeur et l'éternité de la bonté divine. La mémoire des bienfaits de Dieu, qui est au cœur du texte, ne se limite pas à un souvenir passif : elle devient un acte créatif et sacré, un mécanisme par lequel le temps humain, limité et fugitif, est inscrit dans le flux éternel de la grâce divine. La mémoire et la louange deviennent ainsi synergie entre l'humain et le divin, entre le fini et l'infini, entre l'imperfection de l'homme et la perfection absolue de Dieu.

Le style baroque et majestueux du Roi David, dans ce psaume, n'est pas un simple artifice : il est outil de sanctification de l'âme. La répétition, l'anaphore, le parallélisme, l'antithèse et l'hyperbole ne sont pas décoratives, mais constituent la structure de l'expérience spirituelle elle-même. Elles créent un rythme intérieur qui fait vibrer le lecteur, transformant chaque phrase en chant intérieur, symphonie cosmique et méditation philosophique. L'âme humaine, confrontée à ces figures, est entraînée dans une danse continue entre le profane et le sacré, entre l'éphémère et l'éternel, où chaque souffle devient louange, chaque souvenir devient méditation, chaque émotion devient prière silencieuse.

La dimension philosophique du psaume apparaît dans sa capacité à faire réfléchir sur la condition humaine. L'homme, dans sa fragilité et sa brièveté, est placé face à la grandeur infinie du divin, et cette confrontation devient un espace de méditation éthique et métaphysique. La vulnérabilité n'est pas un obstacle mais un appel à la transformation : l'âme apprend à accueillir l'éphémère sans désespoir, à reconnaître la fragilité comme vecteur de transcendance, et à inscrire son existence dans un ordre cosmique où la justice et la bonté divine règnent de manière parfaite et immuable. La tension entre la mortalité et l'éternité, entre le fini et l'infini, crée un espace de réflexion sur la temporalité,

la mémoire et la participation active à l'ordre universel, où chaque individu, même limité, peut devenir instrument de la gloire divine et co-acteur de l'harmonie cosmique.

Sur le plan théologique, le psaume révèle la profondité insondable de la miséricorde divine, qui ne se contente pas de pardonner mais élève, restaure et sanctifie l'âme humaine. La bonté de Dieu, dans ce texte, ne se mesure pas par des actions ponctuelles : elle se déploie dans le temps et dans l'espace, enveloppant l'homme dans un continuum de protection, de guérison et d'amour inconditionnel. L'âme, en percevant cette miséricorde, est invitée à un acte de réponse intérieure qui va au-delà de la simple gratitude : elle devient louange, méditation, action et transformation, participant à l'œuvre divine de manière active et consciente. Cette relation dynamique entre l'homme et le divin, où la louange humaine rencontre la miséricorde infinie, constitue le cœur de la spiritualité orthodoxe, qui voit dans la synergie entre l'effort humain et la grâce divine la possibilité de l'élévation spirituelle.

Le texte développe également une vision universelle et cosmique. L'inclusion de toutes les créatures, visibles et invisibles, dans la louange, fait percevoir que l'homme ne loue pas seul : il participe à un concert universel, où chaque élément de l'existence est mis au service de la manifestation de la bonté et de la justice divine. La synecdoque et le parallélisme orchestrent cette vision, faisant de la lecture un acte participatif et cosmique, où l'âme humaine devient pont entre le temps limité et l'infini, entre la condition terrestre et la perfection céleste. La louange devient ainsi instrument de communion avec l'univers, vecteur d'harmonie et de beauté, et expérience où la fragilité humaine trouve sa véritable grandeur.

Enfin, le Psaume 103 est une œuvre de poésie sacrée et de méditation totale, où littérature, théologie, philosophie et contemplation se rejoignent. Il montre que la fragilité humaine n'est pas un défaut mais une clé, que la mémoire et la louange sont des instruments de co-création avec le divin, et que l'âme, dans sa finitude, peut participer à la musique éternelle et universelle de l'existence. La lecture attentive de ce psaume révèle que la condition humaine, si elle est pleinement vécue dans la reconnaissance et la louange, se transforme en un voyage spirituel vers la lumière, l'émerveillement et l'infini, et que la grandeur du style davidique sert de guide et d'instrument pour atteindre cette expérience.

Ainsi, le Psaume 103 reste un modèle intemporel de poésie, de méditation et de contemplation, un texte où l'âme humaine, dans sa fragilité et sa conscience de l'éphémère, découvre sa vocation à participer à l'ordre divin et cosmique, et où la louange, vécue comme acte total, transforme l'homme, le temps et le monde en un chemin continu vers l'extase spirituelle et la contemplation de l'infini. Il constitue la synthèse parfaite d'une expérience baroque et sacrée, où la beauté du langage, la profondeur de la pensée et la grandeur du divin se conjuguent pour élever l'âme au-delà de ses limites, et où l'homme, dans la fragilité et l'humilité, devient capable de toucher la lumière et la musique éternelles de la création.

BIBLIOGRAPHY :

1. Auerbach, E. (1957). *Mimesis*. Paris : Gallimard.
2. Auerbach, E. (1960). *Figura*. Paris : Les Éditions du Cerf.
3. Boehme, J. (1981). *Aurora*. Munich : Kösel-Verlag.
4. Chrysostome, J. (s.d.). *Homélies sur les Psaumes*. Paris : Les Éditions du Cerf.
5. Denys l'Aréopagite. (s.d.). *Les Noms divins*. Paris : Les Éditions du Cerf.
6. Frye, N. (1982). *The Great Code*. Toronto : University of Toronto Press.
7. Grégoire de Nysse. (1989). *Contre Eunome*. Paris : Les Éditions du Cerf.
8. *La Sainte Bible*, Version Louis Segond, Ps. 103.
9. Leibniz, G. W. (1710). *Essais de Théodicée*. Leipzig : Heinsius.
10. Levinas, E. (1982). *Éthique et infini*. Paris : Fayard.
11. Maxime le Confesseur. (1978). *Ambigua.* Rome : Biblioteca Apostolica Vaticana.
12. Montaigne, M. (2001). *Essais*. Paris : Gallimard.
13. Plotin. (1967). *Ennéades*, tome IV. Paris : Les Belles Lettres.
14. Proclus. (1994). *Commentaires sur le Parménide de Platon*. Paris : Les Belles Lettres.
15. Sénèque, L. A. (1992). *Lettres à Lucilius*. Paris : Flammarion.
16. Stăniloae, D. (1993). *Teologie dogmatique orthodoxe*, vol. 1. Bucarest : Sophia.

THE MARK OF THE UNCONVENTIONAL AND THE SEARCH FOR SPIRITUAL IDENTITY IN 20TH-CENTURY DRAMA: THE CASE OF EUGEN IONESCU VS. SAMUEL BECKETT

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract. *The purpose of the paper is to offer a panoramic view of the idea of spiritual identity in the playworks of Eugene Ionesco and Samuel Beckett , by making reference to the main characteristics of the Theatre of the Absurd. I am interested in discussing the way in which the transcendental is represented in the empirical world, as it is imagined in the fictional space of the plays. I am equally interested in observing the manner in which these writers manage to express the idea of Divinity , while at the same time giving a full description of states such as anxiety, depression, desolation and frustration, inherent to the human condition. Moreover, I will consider talking about revolt as a symbol of the desire to overcome a rigid social order that hinders human freedom and its innate desire for alternative realities , whether fictional or transcendental. In order to offer a consistent critical view of the concepts aforementioned , I will consider using the technique of close reading the texts of the plays, focusing on the way in which language is used to convey the idea of the absurd. The creative use of language and the exploitation of absurd and contradictory situations, in general, will be regarded as a means to make visible the new and revolutionary way in which theatre came to be understood by the two playwrights*

Keywords: *Ionesco, Beckett, spiritual loss, God, contemporaneity*

Introducere

Studiul nostru își propune, în momentul de față, să aducă în discuție modul în care se reflectă căutarea spiritualului în operele celor doi scriitori, rezumându-ne, ca punct de plecare, la o serie de referințe critice pentru a configura maniera în care se identifică deperdiția identității psihologice, dar înainte de a discuta despre acest aspect, e necesar să configurăm câteva aspecte ale teatrului dramaticului în secolul al XX-lea.

În momentul în care ne raportăm la spiritual, e indiespensabil de a preciza că ne confruntăm cu surse variate al căror conținut se caracterizează prin eterogenitate și că atenția noastră prezintă o propensiune spre un domeniu explorat insuficient în critica literară românească, în legătură cu pierderea identității personajelor în operele ionesciene și beckettiene. De aceea, scopul este de a prezenta, cât mai succint și sintetic cu putință, aspectul mentionat în teatrul absurdului.

Câteva abordări pe care le-am avut în vedere au fost cele de ordin general în care am prezentat tentativa de a oferi câteva trăsături generale teatrului absurdului pentru ca actul comprehensiv al operelor acestui tip teatral să poată fi exercitat, în timp ce alte subcapitole aparținând acestei lucrări desemnează o contextualizare a caracteristicilor teatrului absurdului pentru o înțelegere mai profundă a raportului dintre spiritual și sentimentele preeminent negative care acompaniază protagoniștii operelor ionesciene și beckettiene.

În acest context, se cuvine să afirmăm că unii cercetători și-au îndreptat întreaga atenție asupra trăsăturilor teatrului absurdului, asupra viziunii despre lume care se desprinde din operele celor doi protagoniști, precum și asupra bilingvismului în cadrul operelor celor doi scriitori. De aceea, este important să acordăm o atenție, la un grad elevat, modului in care se reflecta spiritualul.

Imaginea Lui Dumnezeu la Samuel Beckett

Terminând de oferit o introducere lucrării noastre, atenția noastră este plonjată acum asupra imaginii Divinului în operele lui Samuel Beckett și plecăm de la întrebările: Ce reprezintă Dumnezeu pentru Samuel Beckett? Care este raportul dintre divin și teluric în operele acestuia? pentru a tenta să oferim o definiție manierei în care cele două concepte: Supranatural și Natural se interpenetrează și vom fi suprinși, întâi de toate, de a observa o ranversare sau o diluare a conceptului tradițional de Absolut, o îndepărtare de noțiunea pe care o oferă doctrinele religiei creștine, deoarece Dumnezeul

Iubirii devine, la nivel imaginar, avatarul unei divinități cu o înfățișare despotică și tenebroasă care posedă trăsături scabroase, malițioase, care își prezervă identitatea personală, dar care nu prezintă capabilitatea de a relaționa cu a sa creație umană: „Privat de universul fizic și al comunității umane, singurele sale căi de comunicare, Dumnezeu care nu mai putea să îi vorbească, părăsise lumea''. [tr.n] (Goldmann, 1959:41)

Legându-ne de citatul menționat anterior, e indispensabil să ne gândim ce mai poate reprezenta divinitatea pentru Beckett, în special, dar și pentru gândirea umană contemporană și se cuvine să precizăm, în manieră adițională, că Divinitatea de origine iudeo-creștină este autistă la atrocitățile pe care le traversează personajele și prin extensie este o statuie de care, noi, oamenii, care formăm majoritatea naivă, ne acroșăm pe deplin pentru a ne hrăni cu iluzii care aduc speranțe efemere și de care este indispensabil să ne derobăm pentru a scăpa din ghearele acesteia. Totodată, în acest context, ni se impune, în mod automat, să luăm în considerare ideea că Divinitatea de origine iudeo-creștină refutează ideea de a contribui la prezervarea ordinii și a actului comprehensiv optim asupra existenței personajelor, acesta caracterizându-se prin neputință, datorită inexistenței sale, fiind astfel, un Dumnezeu camuflat, neposedând dexteritatea de a-Și devoala existența și refutând personajelor virtualitatea de a evada dintr-o lume a ghinionului, a disperării și a spleen-ului existențial și putem menționa că personajele se grefează într-un cerc în care inchietudinea existențială domnește, într-un „ joc al omului și al destinului său, un joc în care Dumnezeu este spectator'' [tr. n], deoarece acest Dumnezeu este într-un spațiu atemporal, incompatibil cu lumea care îl înconjoară, fiind astfel vorba despre un personaj care nu posedă dexteritatea de a ajuta omul/personajul să evolueze pe scena vieții. În acest caz, este indeniabil să nu precizăm că noțiunea de Absență Divină comportă un raport sinonimic cu ideea unui Dumnezeu ce rejectează ideea aducerii vreunei speranțe, a unui ajutor în salvarea protagoniștilor beckettieni și e capital de a menționa că aceste personaje nu îi contestă atributele existențiale, la nivel psihologic, această ipoteză dispunând drept suport conștientizarea existenței Lui, în subconștientul acestora. Totodată, e primordial de precizat că Dumnezeu reprezintă o himeră, o ființă total absentă pe care personajele o așteaptă în van: „ A vorbi despre Dumnezeu în opera lui Beckett, înseamnă a vorbi despre un absent'' (Onimus, 1968:75)

Ne punem întrebarea cum este posibil ca raportul dintre Dumnezeu și absență să fie atât de promovat în această operă și va fi surprinzător pentru noi să aflăm că, pentru Beckett, cât și pentru omul contemporan, Dumnezeu se înscrie în categoria elucubrațiilor, a unei himere periculoase la care omul credincios se raportează fără încetare. În acest context, este demn de precizat că, pentru Beckett, cât și pentru mulți areligioși, creștinismul se rezumă la credințe false, supranaturale, care promite o Salvare de ordinul rizibilului și al scabrosului, de care mulți naivi se acroșează din cauza tumultului sau traumei existențiale, idee exprimată cel mai bine, în opera *Fin de partie/ Endgame,* Hamm, protagonitul credul și lipsit de inteligență ascuțită adresează o rugăciune care se va dovedi fatală, lipsită de sens, totul fiind astfel sortit dezastrului, deoarece Divinitatea pe care o iubea cu atâta ardoare nu prezintă capabilitatea de a apărea, în plan fizic „ Le chien, il n'existe pas''. Să ne gândim puțin ce semnifică această frază și cum poate fi ea interpretată mai abitir.

Un prim aspect relevant este că această sintagmă poate desemna raportul de ecart care se stabilește între Divinitate și ființa umană, deoarece personajul, în bonomia lui, are presentimentul abandonării de către această ființă supremă. Animalul care se încadrează în sfera caninului posedă un raport de logos fictiv, întrucât acesta este pe cale de a se crea, de a se concretiza, în plan mental, fiind, astfel, într-un „proces de facere, cum misterios sugerează Clov'' (Saiu, 2009: 69) În acest cadru, este foarte bine de precizat că acest Dumnezeu este conceput doar în mintea oamenilor maladivi, precum Clov, care cred în minuni nesperate și dacă ne permiteți o paranteză ironică-desigur- cred că ființe supranaturale sau sfinți dotați cu puteri magice vin și le ordonă universul personal și îi ajută să scape de o suferință de ordinul infinitului. De asemenea, dacă ar fi să cuplăm citatele lui Saiu și ale lui Beckett, rezultă că personajul divin este redus la un simplu obiect impalpabil și care este imaginat de ființa umană pentru a transgresa angoasele, aprehensiunile, precum și depresiile care îi acablează sufletul.

Un alt aspect care favorizează prezența citatului anterior este redat de semnificația noțiunii de Absență Divină care comportă un raport sinonimic cu ideea unui Dumnezeu ce refutează ideea

aducerii vreunei speranțe, a unui ajutor în salvarea personajelor. E capital de a menționa, în acest sens, că aceste personaje nu îi contestă existența, la nivel psihologic, această ipoteză dispunând drept suport conștientizarea existenței Lui, în subconștientul acestora. Acest supra-eu reprezintă, în conformitate cu opinia noastră, o structură inconștientă a Sinelui în care se intervertesc speranțele personajelor, această opinie fiind susținută de faptul că Hamm îi va reproșa lui Clov de faptul că se lamenta cu privire la condiția lui umană și îi oferă un avertisment cu privire la prezența neantului. Prezența nuizibilă și intransingentă a stării de neant îl determină pe Hamm să îi roage pe Nagg, Nell și Clov să pronunțe o rugăciune adresată divinității absente. În cele din urmă, Hamm se va opri din a profera o adresare directă Absolutului și va striga: *Nemernicul! Nu există*!, ceea ce atestă imposibilitatea certificării existenței divine, precum și faptul că Acesta există doar, la nivel fictiv, în inconștientul protagoniștilor beckettieni.

În această situație, e dicibilă aserțiunea conform căreia, la Beckett, Dumnezeul lipsit de omniprezență este nemilos, aspru, despotic, devenind un Dumnezeu care pare a fi prezent doar în mințile protagoniștilor și având, de cele mai multe ori, o acțiune punitivă asupra acestora, la nivel imaginar. Exprimăm, totodată, faptul că, la Beckett, Divinitatea posedă atributele unei ființe cu trăsături împrumutate din tradiția iudeo-creștină, fiind o instanță supremă care se află pe un teren net distinct de cel teluric în care personajele își consumă traiul.

Aceasta pare a exista în mod tainic, impenetrabil, iar personajul beckettian îi conferă o aură de prezență cu ajutorul intenției sau cu privirea pe care nimeni nu are curajul de o cuprinde ori de a o stăpâni, tragicul existând „ mai puțin în sentimentul de absență decât într-o experiență de incomunibilitate'' [tr.n] (Onimus, 1968: 94) Ceea ce se remarcă la Beckett este prezența unor personaje al căror nume face trimitere, într-o manieră indeniabilă, la Numele Instanței Indisolubile care se întâlnește foarte des în paginile scripturistice vetero- și novotestamentare (de exemplu, Youdi sau Godot), numele acestor protagoniști trădând o denigrare sau chiar o răsturnare a sensului divin pe care creștinii Îl atribuie instanței Supreme Divino-Umane din religiile iudaică și creștină (Dumnezeu-Tatăl, Iisus Hristos etc). Indiferența acestui Dumnezeu inflexibil în inima personajelor este intensificată de umplerea, la nivel psihologic, a fanteziei că Divinitatea își manifestă prezența în crepusculul subconștient al protagoniștilor creați de scriitorul francez de origine irlandeză amintit mai sus, Beckett punând, simultan, sub semnul întrebării dogmele religioase, ideea însăși de credință, precum și dorința insațiabilă a omului de a discuta cu Absolutul pe care Beckett îl incarnează într-o ființă divină de ordin imaginar

Este notoriu să afirmăm, în această privință, că spiritualul în câmpul terestru este supus violabilității și eliminării de către lumea terestră, într-o manieră extrinsecă și e fundamental de precizat că trăsăturile caracteriale pe care le posedă personajele ies la suprafață și sunt evocate ca un reflex cu ajutorul unor stări patologice de o gravitate incomensurabilă, modul lor de gândire fiind redat de un discurs amfibolic și unilateral, iar prezența verbiajului, a replicilor incongruente și a ambiguității care stârnesc o viziune totalmente diferită despre altul și despre lumea înconjurătoare determină intensificarea viziunii per ansamblu conform căreia personajele sunt niște mașini automate și naive care doresc cu orice preț comunicarea cu Supranaturalul ficțional.

Acest verbiaj este duplicat și de absența unei veritabile socializări, de prezența unor fraze inserate aleatoriu în pagină unde personajele refuză categoric să își justifice rolul existențial, să-și marcheze individualismul în raport cu Altul, unde fiecare om tentează de a deveni un Zeu Omnipotent amplifică negarea Divinității, în raport cu convingerile inițiale pe care le posedă protagoniștii, dialogul ivindu-se, în acest cadru, pentru a amplifica tensiunea non-intermitentă și starea nefericită în care se află personajele în căutarea unei comuniuni asidue cu Divinul. Această socializare este, în opinia noastră, cvadruplată și de acele *balbutiements* , deoarece protagoniștii pronunță sintagme lipsite de cea mai mică noimă, iar înțelesul frazelor este adesea distorsionat, ba chiar aberant pentru a reda existența unor tribulații care evocă prezența unei unei neliniști profunde, deoarece nu se întrevede posibilitatea de a evada din cotidianitate. Acest aspect poate fi redat cel mai abitir prin referirea la piesa *Fin de Partie* unde cuvintele sunt cele mai oportune pentru a anula orice caracteristică de natură discordantă. Ele sugerează, în același timp, prezența unei naturi circulare a piesei unde tot ceea ce se petrece sub ochii personajelor creează impresia de fastidios.

Identitatea personajelor, deși neschimbată, se melanjează cu traumele pe care le cunosc aceste ființe literare și cu solitudinea care îi condamnă la un act taciturn imperisabil. E necesar de a nota că acești protagoniști sunt sortiți finitudinii umane, iar pentru anumite personaje becketiene, așteptarea se revelează a fi modalitatea prin care Absolutul pare a-și exercita prezența, personajele materializându-și, în această situație, pacienta de care dau dovadă prin configurarea momentului în care acestea au confianța exacerbată că pot evada din carapacea existenței lor absurde. Această răbdare se relevă a fi modalitatea prin care se configurează impresia de Salvare fictivă, iar protagoniștii sunt damnați solitudinii infinite, tribulațiilor, precum și supliciului etern căruia sunt condamnați. Această așteptare se împletește cu prezența unui vid interior, cu a unei tragedii în care își consumă existența personaje care sunt cuplate sau cu a unei „ existence à deux” , dacă ar fi să luăm în considerare expresia criticului literar francez, Ludovic Janvier. (Janvier, 1966:51). Considerăm, astfel, sprijindu-ne parțial de formula lui Ludovic Janvier că personajele au parte de o suferință pe care o partajează cu ei înșiși, o durere atroce din care nu evadează, precum și faptul că sunt concentrați într-o lume concentrațională în care totul se împletește cu perisabilul și cu tăcerea în fața morții sigure, dar iminente, demiurgul fiind luat în derâdere tocmai pentru ca omul să nu creadă cu naivitate în el și să nu se acroșeze de o iluzie a salvării lui, Beckett subliniind, astfel, în operele sale, imposibilitatea comunicării omului cu Supranaturalul, reducându-L pe Dumnezeu la o figură emblematic ficțională, la un personaj cu un caracter indicibil și cu un comportament, adeseori, tiranic. Impotența personajelor de a cunoaște Supranaturalul va favoriza emergența angoasei într-un univers care se caracterizează prin aporii și dihotomii unde se întrevede virtualitatea de a antrena prezența unei puternice suferințe și unde certitudinile se află camuflate sub masca echivocului. Validitatea dialogului, precum și inexistența unui timp precis evocă apariția unui vid prin care incongruitățile de natură textuală se amplifică.

Afirmațiile enunțate anterior se întrevăd abitir și în opera *Așteptându-l pe Godot*, unde angoasa este propulsată din cauza imposibilității de a evada și de a realiza evadarea din cotidianitate, totul fiind dominat de un spațiu ciclic unde redundanța lexemelor și a acțiunii ilustrează depresia și destinul nefericit al ființei umane unde a sa existență este înscrisă în zodia finitidunii ontice.

Piesa *Așteptându-l pe Godot* ilustrează o tensiune la nivel compozițional, iar punerea în scenă a lui Pozzo și Lucky arată căderile și ascensiunea așteptării care determină pierderea oricărei speranțe cu privire la manifestarea lui Godot. Când nimeni nu dă curs suplicațiilor personajelor, angoasa creată de vidul ontologic, în cazul personajelor beckettiene, cunoaște o vivacitate inalterabilă din cauza absenței manifestării Divinității invocate, adeseori, în mitologia iudeo-creștină. Inexistența acestui personaj pe scena beckettiană determină prezența unei suferințe inconfudabile care va conduce spre decepționarea personajelor cu privire la falsa așteptare a unei Salvări din prizonieratul cotidianității unde absurdul domină pentru eternitate. Deși personajele se aclimatizează să trăiască neprotejați de Dumnezeul creștin, ei vor fi dedați suferinței și au speranța iluzorie de a regăsi Paradisul la care s-a aspirat pe deplin. În ceea ce privește punctul culminant al acestor piese, el nu există în sensul clasic al cuvântului. Se va întrevedea, în această privință, prezența unor puncte culminante iluzorii, precum sosirea lui Pozzo și Lucky, precum și aparenta vizită a mesagerului și amenințările lui Clov.

În opera *Așteptându-l pe Godot*, unde este conturnat cadrul global unde se va derula acțiunea operei, cuprinzându-se, în acest fel, prezența unor personaje care sunt indefinite și care sunt decisive în introducerea personajelor în acțiunea operelor: drumul, seara, arborele și piatra. Aceste toposuri indefinisabile ajută lectorul să realizeze că este vorba, în definitiv, despre jalonarea unui loc caracterizat prin lipsa unei stabilități de natură imuabilă, personajele fiind, astfel, supuse unei necunoașteri care le va conduce facil spre deperdiția reperelor și spre rătăcire.

Beckett va pune în exergă o lume în care viduitatea personajelor este comprehensibilă pentru ochiul uman și unde personajele vor sfârși în cadrul unei absențe. O întâlnire cu nuanță nesigură, la o oră marcată de incertitudine și cu o prezență nesigură. Gogo și Didi se prezenta pentru a lua parte la o întâlnire care trebuia să aibă loc într-un loc vid unde se afla un singur arbore, însă ei nu vor fi conștienți de forma acelei figuri care apare în peisaj. Vladimir va prezenta o umbră de suspiciune, Estragon se va afla sub imperiul inchietudinii, adresând întrebarea „ *Qu'est-ce que c'est ?*'', (Beckett, 1952: 17) confuzia manifestându-se în clipa în care se pronunță replica „ *On dirait un saule*''

(Beckett, 1952: 17). Aceste personaje depeizate, private de Salvarea psihologică se prezintă pe scenă, sunt supuse unui univers de absență, plin de așteptare vană, căci este vorba despre: „ Situația irațională în care noi trăim, posibilitatea de a nu cunoaște nimic, inconsistența rațiunii noastre'' (Thibault, 1991:23)

Terminând de oferit de detalii despre opera și personajele din *En attendant Godot*, se cuvine să ne axăm acum asupra personajului Godot și să începem să spunem că foarte multe teorii au apărut pe baza acestui personaj, precum și a numelui său. Se cade, pe această cale, să menționăm că acest nume este o instanță a Neantului de ordin fictiv, un spirit al răului incomensurabil, deoarece își manifestă malignitatea prin refutarea manifestării Sale, în plan fizic. Godot reprezintă absența absolută, un personaj care dobândește diverse valențe interpretative, fiind de ordinul invenției umane, o stratagemă ficțională cu ajutorul cărora personajele cred, în naivitatea lor, că pot evada dintr-o lume a aflicțiunii ontologice.

Adeseori, lexemul *Godot* a fost atașat rădăcinii de origine englezească a cuvântului *God*, care se traduce, în română, prin *Dumnezeu* sau *Zeu*. Această opinie are ca suport referirea la aluzii a căror notă definitorie este multiplicitatea definițională, rezumându-ne, în acest sens, la citatul lui Durozoi „ Cea mai bună ipoteză este poate faptul că Godot este numele familiar pentru „God'', ,''Dumnezeu'' (Durozoi, 1972:80)

Personajul Godot comportă, astfel, o corespondență irefragabilă cu noțiunea de absentă interminabilă, de fatalitate în fața unui destin caracterizat prin asperitate și despotism infinit. Această concepție pornește de la faptul că Beckett îl plasează pe Dumnezeu într-un neant fictiv din care nu poate evada, considerându-L, astfel, o atrocitate, o infirmitate pentru personajele pioase care cred cu credulitate că pot evada din matca nesuferită a cotidianității.

Caracterul ciclic al pieselor teatrale beckettiene antamează și intensifică dihotomia dintre personaje și pune în exergă, în același timp, suferința provocată de caracterul fictiv al așteptării personajelor pentru a fi Salvate de o forță misterioasă și supranaturală din Tartarul contingentului.
Se poate afirma cu conștiinciozitate că Beckett pledează pentru o incomunicare a creatului cu increatul, atestându-se, totodată, detașarea de ideea transcendentului care se certifică a fi o componentă iluzorie pentru ființa umană, precum și dorința autorului de laicizare a spațiului literar alături de noțiunea de secularizare a gândirii umane.

Putem concluziona, în cele din urmă, că Dumnezeul beckettian este unul incomprehensibil, inalterabil, inexplicabil, șters din realitate și lipsit de putere, iar universul acestui scriitor se individualizează, spre deosebire de alte opere teatrale, prin determinarea iluzorie a protagoniștilor de a transgresa condiția umană habituală și de a îmbrățișa transcendentul, căci situația beckettiană se atestă a fi aceea „ a unei umanități care se consideră abandonată de un dumnezeu indiferent, chiar crud, sadic, pervers'' (Benoît, 79: 2018)

Eugen Ionescu sau omul agnostic

Finalizând de oferit detalii care se caracterizează printr-o notă de validitate despre viziunea scriitorului Beckett asupra sentimentului religios și am aflat că acesta respinge în întregime prezența spiritualului, atât la nivel individual, cât și colectiv. Acum dorim să ne îndreptăm atenția asupra lui Eugen Ionescu pentru a analiza modul în care spiritualul se reflectă în lucrările sale.

În acest sens, e necesar de a fi menționat, legat de acest adnotator, că la o primă analiză a capodoperelor sale este relevantă ființa lui profund profană. Ceea ce mai remarcăm este faptul că operele ionesciene sunt alcătuite din „bucăți mobile, care pot fi asamblate de imaginația regizorului'' (Băicuș, 2018: 335), autorul proiectând prezența unui teatru vivant, în care personajele incarnează diverse trăsături și se îndreaptă spre neantul umanității. În același timp, observăm că teatrul ionescian se remarcă prin rejectarea principiilor clasice pe care le impune teatrul tradițional, acțiunea proclamându-se printr-o intermitență logică și printr-o violare a unității de timp, spațiu și acțiune.

Finalizând de oferit o opinie definițională despre teatrul ionescian, este necesar să plonjăm asupra manierei în care se reflectă neantul în operele ionesciene și vom porni de la întrebările: „Cum poate fi definit divinul în operele ionesciene?'', „Cum se reflectă căutarea Absolutului la acest scriitor?'' și va fi surprenant să aflăm că se deduce fulgurant efortul depus de ființa umană de a regăsi

calea spirituală, de a comunica mai facil cu Supranaturalul într-o lume laicizată care presupune deperdiția reperelor de natură morală și religioasă. În acest sens, e primordial de menționat că acest dramaturg consideră experiența neantului ca fiind fugace, improbabilă sau imaterializată în plan teluric, autorul dovedind, astfel, un sentiment de plenitudine în fața rigorii și a ordinii lumii.

În acest context, se cuvine să menționăm că impotența omului de a se împlini și de a se refugia în metafizic devine o axă fundamentală a comprehensiunii operelor sale pentru un dramaturg care dorește să se înscrie într-o dimensiune atemporală și anistorică datorită vicisitudinilor sociale la care este martor, precum chestiunea antisemită, conflictul familial etc, farsa fiind, în această criză metafizică, un instrument indispensabil prin care își poate anvizaja capriciile, tumultul și face puțin zgomot în cotidian, precum și un obiect intercesor prin care dramaturgul persuadează lectorul cu privire la dexteritatea lui incomensurabilă de a pune în exergă emergența unei mefiențe totale a omului postmodern față de orice ideologie, fie politică sau religioasă, după cum notează în *Note și contra-note*: „A aduce un mesaj oamenilor, a dori să conduci cursul lumii, sau a-l salva, este afacerea fondatorilor de religii, a moraliștilor și a oamenilor politici" (Ionesco, 1975: 72)

Tot aici, amintim că, în operele ionesciene, se remarcă determinarea de a cunoaște raporturile omului cu lumea preeminentă lui sau cu metafizicul, precum și tribulațiile care penetrează în inima omului modern care se crede o ființă caracterizată prin singularitatea ei și care este limitată, totodată, la experiența ei ordinară într-un spațiu și un timp lipsite de infinitudine, aceste aspecte fiind trădate de limbajul care ,,eșuează și care este redus la un sunet golit de sens'' [tr n] (Fournier, 1971: 172)

Ionescu dorește, totodată, să ne reamintească faptul că datorită distincției dintre modul secular și cel religios de percepție al condiției umane, omului postmodern îi este dificil de a insera și de a face fezabil actul de comprehensiune al elementelor spirituale moștenite dintr-o lume ancestrală în era unde domină raționalitatea și scientismul, Ionescu oferind, în acest caz, o viziune totalmente desacralizantă a universului spre care umanitatea se îndreaptă. Degradarea relațiilor dintre existențial și uman, dintre entitatea terestră care își consumă existența în ordinar și cea supranaturală care prezintă trăsături abstruse și ficționale pentru ființa insignifiantă antrenează emergența impregnantă a inchietudinii existențiale care este acompaniată de mezaventurile morale care cuprind sufletele personajelor robotizate.

Ceea ce dorește să demonstreze Ionesco cu ajutorul operelor sale este actul volitiv asiduu al omului de a relua relația cu transcendentul, atitudine factuală care se va dovedi, finalmente, imposibilă. În același timp, se exprimă melancolia pe care o dovedește scriitorul pentru a trăi intens partea spirituală și mefiența pe care o demonstrează lectorului când intră în discuție dogmele religioase, notând în al său jurnal, la un moment dat, incapacitatea de a crede totalmente în existența Divinității, precum și improbabilitatea acestuia de a realiza o propensiune spre descoperirea Infinitului unde ar locui Instanța Supremă atât de elogiată în scrierile iudeo-creștine: ,,Am dorit întotdeauna să cred în Dumnezeu, nu într-un mod atât de naiv, atât de subtil. O oarecare insuficiență metafizică''[tr.n] (Ionesco, 1968:59)

Prin acest citat, autorul Ionesco pune în evidență, în același timp, și existența unui personaj ce refuză să creadă cu obstinație în existența divinului, a unei Instanțe Superioare Supreme, acceptând, totodată, veritatea cu nuanță de relativitate și desacralizarea întregului univers în care este încadrată specia umană. Astfel, ființa umană este posedată de o capacitate limitată de percepție a fenomenului supranatural din cauza ecartului dintre uman și celest ce ranforsează ideea dezagregării unității universului fizic, precum și ideea vituperării sau a animozității omului postmodern față de elementul obsolet care a tronat în conștiința umană din Antichitate până în prezent: *religia*. Această noțiune nouă a desacralizării antrenează emergența unei angoase existențiale amplificată de pierderea valorilor inițiale pronate de creștinism.

Totodată, e esențial de a nota că lipsa transcendentală se manifestă prin prezența sarcasmului, a comicului pentru a ascunde durerea de a nu cunoaște Absolutul, căci ,,demascând disproporția dintre transcendent și om, comicul metafizic, pe care Ionescu l-a intuit de timpuriu, stă, în vecinătatea tragediei'' (Petreu, 2012:63) Luând parțial în considerare citatul Martei Petreu, putem afirma că spațiul în care se consumă existența personajelor prezintă un raport de proximitate cu tragedia, dar, trebuie adăugat că, acest act de farsă trădează pe lângă situația ordinară în care se află omul care își

derulează existența în cotidian și aflicțiunea pe care o resimte când dorește cu orice preț să se transgreseze pe sine însuși pentru a se contopi cu Inimaginabilul, angoasă exprimată printr-un act sardonic, maliții și plin de vervă. Personajele care participă volubil la o scenă în care domină fastidiosul par a se îndrepta spre un neant al gândirii umane, al confuziei generalizate în care se vor scălda și care va certifica, mai devreme sau mai târziu, epoca în care domină un discurs amfibolic, cu personaje lipsite de repere morale de natură clasică și unde se atestă, în același timp, futilitatea vieții umane într-o lume cu un accent pronunțat machiavelic.

Tema morții în operele ionesciene este conjugată facil cu ideea aneantizării ființei umane în fața Acesteia, de metisajul ilogicului, al ambiguului și al aprehensiunii în fața Absurdului, idee care poate fi rezumată de următorul citat: „The fear of the bottom of every consciousness is the fear of one's own mortality, one's absurd enslavement to time. It is not just dying that he (Ionesco) is afraid of, however, but the possible meaninglessness of death'' (apud Parker, 1966: 427) În acest context, e indispensabil de a preciza că angoasa ființei umane dovedite în fața morții ranforsează ideea conștientizării finitudinii acesteia.

E important de notat, în același timp, că negativitatea spirituală și oferirea unei noime negative vieții uman-sociale sunt intensificate și de crizele de nervozitate, durere profundă, furie indefinită, după cum mărturisește Marie-France Ionesco: „Ceea ce dovedește în ce măsură va purta toată viața doliul după această lumină întrezărită și pe care nu a știut să o păstreze în el. Regretul, remușcarea lui vor fi de a nu fi știut și de a nu fi putut să aleagă această lumină care nu e aceea a lumii din jur'' (Ionesco, 2003: 65)

Personajele ionesciene sunt supuse unui vid existențial, unui materialism epocal, unei spiritualități abstruse și tentează, în același timp, să refacă raportul cu Absolutul și să se cunoască pe ei înșiși, experimentând situații de inchietudine, lasitudine și dureri intermitente, dar profunde într-o lume care pierde relația cu Divinul. Acești protagoniști cunosc o mentalitate demnă de admirat de omul contemporan al secolului actual, vidată de mituri și credințe supranaturale de origine antică sau medievală, de conceptul de transcendent și de maturitatea indispensabilă comunicării cu Absolutul.
În acest context, se întrevede virtualitatea de a anvizaja că pentru a avea parte de o cunoaștere existențială, oamenii sunt obligați să îmbrățișeze o mentalitate vetustă, obsoletă pentru a deveni *homines religiosi*. Acest asepct va fi imposibil de întrezărit în perioada contemporană, deoarece ființa umană supusă, în mod violent, unei cecități care o împiedică să cunoască relația cu Divinul. În această privință, se cuvine să amintim că personajele par a fi supuse unei pierderi a unei identități propriu-zise, pledându-se, într-o oarecare măsură, pentru o distanțare față de mistic, pentru o abdicare de la sine însuși sau o cădere din Infinit, așa cum există potențialitatea de a se reflecta, în Lecția, spre exemplu: „ Aveți mereu tendința să adunați. Trebuie să și scădeți. Nu trebuie doar să integrați. Mai trebuie să și dezintegrați. Asta-i viața. Asta e filosofia'' (Ionesco, 2003: 97)

De asemenea, acest aspect este întâlnit și în *Scaunele*, unde cele două personaje, Bătrânul și Bătrâna, așteaptă cu ostentație sosirea transcendentului a cărui caracteristică primordială ar fi impermeabilitatea față de lumea înconjurătoare, strigând ca acest miracol divin să se manifeste în fața lor, această divinitate refutând de a apărea, în manieră vizibilă, pentru ranforsarea tragediei la care sunt supuși cei doi protagoniști. Aceste afirmații se pot sprijini pe citatul extras din cartea doamnei Marguerite Jean-Blain: „Or, citim în mai multe comentarii la *Scaunele* că absența transcendenței este motorul tragediei și rațiunea esențială de a fi a noului tragic'' (Jean-Blain, 2010: 68). În această operă teatrală, apare, totodată, un mesaj pe care protagonistul ține să îl transmită cu orice preț și ce reflectă produsul unei vieți trăite în reflexie și în experiență, rezultat care se dovedește a fi caracterizat printr-o incongruitate lexicală, în *balbutiements*. În această piesă teatrală, apare, totodată, o lumină ce are ca finalitate ultimă de a-l determina pe om să se descopere lui însuși, „ de a-l face să exprime aspirația profundă a ființei sale'' (Jean-Blain, 2010: 69) În această piesă, obiectele dețin un rol primordial, fiindcă ele se aglomerează pentru a exprima vidul spiritual sau imposibilitatea de a comunia cu Supranaturalul ori, mai abitir exprimat, lipsa spiritualității. Obiectele vor ramplasa personajele, iar partea spirituală va prezenta o aneantizare, fiindcă, în conformitate cu aserțiunile autorului „obiectele exprimă proliferarea materială. Prezența prea multor obiecte exprimă absența spirituală'' (Ionesco, 2007:168)

Finalmente, bătrânul și bătrâna se vor sinucide, act de o gravitate incomensurabilă și care semnifică absența transcendentală care se acompaniază de existența delirului, a disperării și a lipsei unei experiențe sensibile a luminii. Cei doi protagoniști au suferit o deperdiție pe toate planurile, căci viața a prezentat un sens mediocru pentru ei și își creează o falsă reușită pentru a refuta realitatea eșecului și a bătrâneții lor.

Regele moare este o piesă de teatru cu un subiect lugubru și cu o semnificație aparte pentru discursul amfiguric care se devoalează cu privire la căutarea propriului adevăr de către Eugen Ionescu. Este o piesă care amintește lectorului de caracterul perisabil al ființei umane, fiind, astfel, o temă de actualitate. Datorită subiectului tabu care persistă în toate societățile umane și anume, moartea. Altfel spus, autorul trimite lectorul cu gândul la dictonul latin *memento mori*. Spațiul scenic se adeverește a fi unul limitat, un topos unde se consumă starea dolentă a Regelui Bérenger în fața morții. Acest spațiu ,, este tratat ca un enorm corp bolnav, al cărui proces de degradare se află în strânsă legătură cu boala Regelui, ce continuă să se degradeze'' (Jean-Blain, 2010: 75) Agonia se va petrece într-o perioadă pe cât posibil reală, decorul se va retrecisa, Regele nemaivând capacitatea de a-l înțelege, de a-l face palpabil. Bătăile cuprinse de folie ale inimii creează un ecou puternic în sala tronului, pentru cel care va fi pe punctul de a se afla într-o stare defunctă.

Tema caracterului pasager al timpului, dublată de alienarea de care dă dovadă personajul, intensifică absurditatea condiției umane care este supusă perisabilității și imposibilității de a transcende ordinarul. Efemeritatea timpului la care îndelung reflectează Bérenger ne amintește de cuvintele Ecleziastului: *Vanitas Vanitatum, Omnia Vanitas* unde se denunță alterabilitatea ființei umane în fața Morții-Regine, precum și desuetudinea timpului în care omul își derulează existența. Rațiunea și Echitatea, reprezentate de Marguerite se completează și se melanjează cu iraționalul, frivolul reprezentat de Rege, deoarece acest personaj este cuprins de ablepsia spirituală și de improbabilitatea de a mai percepe timpul ciclic, aspect redat prin propozițiile-cheie ,, E frig. Am încercat să fac focul, maiestate'' (Ionesco, 118 : 1968). Adjectivul-semem rece designează, în acest context, lipsa luminii spirituale la care aspiră neîncetat Ionesco/Bérenger, precum și obsesia care macină sufletul acestui personaj în fața imposibilității de a se deroba de condiția ordinară, pe când focul reprezintă aspirația ființei umane spre eternitate, spre Absolut, spre Devansarea Neantului. Combinate, aceste lexeme cu funcții gramaticale distincte *rece și foc* trădează starea dezolantă în care se află protagonistul supus despotismului destinului, precum și momentul implacabil al regăsirii cu Neantul.

Trebuie afirmat, în această privință, că Marguerite, femeia cu un puternic simț al rezonabilului va tenta și va reuși, în cele din urmă, să îl elibereze de tot ce reprezintă un pericol pentru el și îl acompaniază spre Moarte, spre eliberarea de supliciile pe care le traversează omul habitual. Pe scenă, se ivesc mai mulți destinatari: Regele, spectatorul și Marguerite.

Regele este primul implicat în această poveste și este actorul principal în această poveste, iar Marguerite va face adicții pe urma comentariilor regelui, fiind aceea căreia discursul teatral i se adresează.

O altă piesă cu nuanță de cercetare a sensului vieții este oferită și de piesa *Pietonul Aerului,* în care personajul principal, Bérenger, experimentează o decădere și o ascensiune care traduce o căutare de sine, o dorință de se transgresa pe el însuși. Totodată, el este tipul de personaj prin care se experimentează tentațiile și căderile pe care trebuie să le experimenteze orice ființă umană pentru a înțelege condiția degradantă cu o notă de plenitudinar pe care o cunoaște omul modern.

Căderea de care personajul are parte prezintă capabilitatea de a oferi universul tenebros în care omul își înscrie condiția ordinară, precum și puterea de a rezista oricărei reacții a acestui întuneric ce vrea să ingurgiteze întreaga ființă umană, pe când ascensiunea reprezintă maniera prin care omul devine irezistibil, imbatabil în fața elementelor telurice a căror finalitate este de a avansa spre Moarte. În această privință, e de notat faptul că un conflict care va fi supus avatarului terorii apare în acest context și sugerează, mai ales, prezența unui abandon într-un univers tenebros unde incertul și nebunia se consumă letal.

/În *Victimele Datoriei*, Choubert își amintește de lumina celestă ce transgresează limitele cosmogonice și telurice și este fericit să vadă lumina albastră și soarele strălucitor. Choubert se va

referi la ,, criza economică''. În momentul în care este interogat de polițist, se conturează o stare de inchietudine.

În *Setea și Foamea*, Jean va cunoaște revolta, dorința insațiabilă de a trăi, fiind un autor capabil de a înțelege ce se întâmplă în jurul lui și unde se exprimă, totodată, faptul că sentimentul este în rezonanță cu inteligența umană și că omul nu își poate controla niciodată condiția umană.

O stare de inchietudine l-a cuprins, în clipa în care totul îi pare lipsit de conținut, precum și în al doilea episod, unde îi este imposibil de a-și aminti cu exactitudine dacă a luat parte la o întâlnire, în acea zi, nereușind să precizeze numele sau să-și amintească trăsăturile fiziologice ale protagonistului pe care îl așteaptă. Structura piesei este flexibilă prin care se autorizează scoaterea în exergă a unui număr inombrabil de episoade care se derulează de fiecare dată, în locuri distincte la care participă nenumărate personaje secundare.

Când Jean dresează un bilanț a vizualizării lucrurilor pe care le-a observat în timpul itinerariului, el descrie prezența unui peisaj abscons care se prelungește în Infinitudine, amintind, astfel, lucrurile pe care le-a perceput în cadrul atmosferei dezolante și dezordonate unde ele îi vin în minte.

Cu alte cuvinte, merită amintit că, în teatrul ionescian, se exprimă o melancolie după o viață perfectă sau perfectibilă cu origini telurice prin care se aspiră către Etern și Eter. Putem nota, de asemenea, că personajele se consideră culpabile, într-o oarecare măsură de starea degradantă în care se află universul unde se consumă existența lor, culpabilitate cvadruplată de percepția dezolantă asupra finitudinii Timpului. Răul care provine din lumea telurică amplifică temele recurente ale Căderii, Tribulațiilor psiho-motorii, Vagabonzelii și Exilului, amplificând, totodată, dramele și traumele pe care le cunosc personajele și pe care le experimentează umanitatea în genere pentru regăsirea unei identități spirituale în care nu se regăsesc deplin.

De altfel, trebuie precizat că acesta satirizează dogmele religioase, refutând abstractizările care multiplică esențialitatea acestor dogme, opera lui Ionesco invitând lectorul să examineze raporturile dintre moștenirea telurică în care omul își grefează existența și moștenirea spirituală pe cale de a se degrada și pe care oamenii tind să o rejecteze, dovedind, în același timp, dificultatea de a insera dimensiunea metafizică în contemporaneitate. Această doleanță incomensurabilă și irefragabilă de a crea un melanj între spiritual și profan, între etern și pasager suscită o angoasă cu repercursiuni asupra subconștientului datorită nostalgiei sau a tristeții metafizice, iar acolo ,,unde protagoniștii aspiră la o reintegrare a experienței religioase în situația lor existențială, o metafizică este implicită'' (Croft, 1986: 13)

Angoasa ființei umane va intensifica propensiunea umană spre neantul existenței, spre colb și cenușă, spre absurdul existențial. Această angoasă antrenează, totodată, o atitudine resentimentară față de orice tip de istoricism și grefează personajul în pesimismul și aprehensiunea ontologice. Această stare patologică este ranforsată de prezența unor nostalgii care se exprimă limpid prin intermediul acestui teatru și care scot în evidență o lume fără fundament ontologic, un univers în care starea dolentă asiduă tronează la infinit, cu toate că personajele tentează, în van, de a-și transgresa condiția habituală dezolantă. Această tentativă va avea ca produs iminent eșecul pe care îl vor avea personajele.

Teatrul ionescian se dorește a fi o încercare de a transgresa negarea valorilor vechi de către modernism, precum și insuficiența existențială în care personajele își grefează destinul, fiind vorba, astfel, despre o coborâre în tartarul condiției umane, iar personajele teatrale ionesciene își definesc non-dexteritatea de a realiza comprehensiunea sensului vieții umane, neposedând, astfel, capabilitatea de a înțelege evenimentele care prezintă o emergență în jurul lor.

Asemănări și deosebiri-Eugen Ionescu și Samuel Beckett

La o primă analiză, identificăm că acești doi scriitori își plasează operele sub semnul absurdului datorită faptului că dialogul își va pierde funcția habituală, prin transgresarea principiului aristotelic al non-contradicției, printr-o constelație de asocieri care nu prezintă compatibilitate, contradicția amplificând înlănțuirea de cuvinte, de fraze, de scene disparate, dar și legătura dintre gesturile și replicile antagonice, dintre decor și dialog.

Căutarea identității spirituale se poate realiza, în cazul acestor doi dramaturgi și prin explorarea similitudinii și a contiguității limbajului scenic, termenii inadvertenți evocând, în acest caz, un efect de bizarerie și provocând stânjenire lectorului sau spectatorului, incoerența alimentând, în același timp, înlănțuirile de fraze, căci afirmațiile semantice aflate în relație antinomică se rostesc în mod consecutiv și amplifică emergența unui vid psihologic ce reprezintă un obstacol în comunicarea cu Absolutul.

Concluzii

Această așteptare prezintă, totodată, rolul de a propulsa emergența unei angoase perene din cauză că prizonierii sunt considerați victimele unei realități ordinare fastidioase, malițioase și unde persistă, la infinit, stările dolente ale ființei umane care se dovedesc adeseori a fi incomensurabil de insuportabile. Această căutare a spiritualului se poate concretiza și prin negarea unei fantasmagorii de natură teatrală cu ajutorul distorsionării și exacerbării afectelor care acablează personajele beckettiene.

Distorsiunea este uzitată, mai ales, pentru a evidenția mai abitir aporiile la care sunt supuse personajele, precum și tribulațiile acestora când vine vorba despre dorința de comunicare cu Neantul, aspect dezirabil care se va afla grefat sub zodiacul eșuării și al aflicțiunii din cauza imposibilității personajelor de a se vida de contingent și de a evada din sfera sumisiunii în fața unei realități ignobile și despotice.

În acest sens, trebuie precizat că personajele beckettiene sunt dedate unei așteptări futile și sunt constrânse să realizeze un traseism al unui spațiu a cărui caracteristică este incertitudinea prelungită în infinitudine, determinându-se, în acest caz, indispensabilitatea protagoniștilor de a fi supuși unei viduități existențiale.

Personajele beckettiene sunt în postura de ,, șomeri existențiali'' (Simon, 1983:57), dacă ar fi să ne gândim la formula lui Alfred Simon, deoarece aceștia se află într-o contiună situație de letargie existențială, de vid prelungit în infinitudine, precum și de durere imensă provocată de lipsa unui răspuns la Salvarea care se dovedește futilă. În acest sens, substantivul șomer evocă determinarea unei pauze, a unei rupturi din cotidian, precum și prezența unui increat existențial oferit de neant. În acest sens, trebuie precizat că personajele beckettiene sunt dedate unei așteptări futile și sunt constrânse să realizeze un traseism al unui spațiu a cărui caracteristică este incertitudinea prelungită în infinitudine, determinându-se, în acest caz, indispensabilitatea protagoniștilor de a fi supuși unei viduități existențiale.

La fel ca personajele beckettiene, cele ionesciene sunt cuprinse într-o lume concentraționară din care nu pot evada și nu prezintă dexteritatea de a ieși din matca nesuferită a cotidianității, fiind supuși astfel unei tragedii inimaginabile. Totodată, se poate vorbi și, în această privință, despre o confuzie sau apatie ontologică, deoarece protagoniștii sunt supuși unei tragedii supraumane și nu cunosc traversarea unei intrigi clasice. În schimb, aceștia vor cunoaște îndoiala metafizică, alături de criza existențială pe care o traversează.

BIBLIOGRAPHY:

1. Croft, Thomas-David, (1986) Les aspects métaphysiques du théâtre de Ionesco, Rhodes University
2. Didron, Adolphe-Napoléon, (1843), Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu, Paris, L'imprimerie royale
3. Ionesco, Eugene, (2017), Antidoturi, București, Editura Humanitas
4. Ionesco, Eugène, (2003) Lecția, București, Editura Humanitas
5. Ionesco, Eugène, (1968) Passé Présent, Présent Passé, Paris, Mercure de France
6. Goldmann, Lucien, (1959) Le Dieu caché : Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Éditions Gallimard
7. Onimus, Jean (1968), Beckett, Paris, Éditions du Seuil
8. Janvier, Ludovic, (1969) Beckett, Paris, Éditions du Seuil
9. Parker, R.B., (1966) ,,The theory and theatre of the absurd''. Queen's Quarterly, 23(3), autumn 1966

WILLIAM BLAKE AND THE RECEPTION OF HIS WORKS IN POST-DECEMBER ROMANIA: A RENAISSANCE OF CULTURAL AWARENESS AMONG IMAGE, TEXT, AND IMAGINATION

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *This study provides a comprehensive examination of the reception of William Blake in post-1989 Romania, tracing how his visionary poetry and illuminated works catalyzed a profound cultural awakening. In a society emerging from decades of ideological constraint, Blake's unique integration of text and image, his metaphysical and mythopoetic imagination, and his resistance to simplistic interpretation offered Romanian readers a model for engaging with literature as a transformative, multi-dimensional experience.By examining the interplay between Blake's autographic and allographic dimensions, the study demonstrates how his illuminated books challenge the separation of visual and verbal perception, demanding an interpretive approach that is simultaneously aesthetic, intellectual, and emotional. Romanian engagement with Blake, initially hindered by censorship, limited access to editions, and a critical tradition focused on purely textual analysis, gradually evolved after 1989 into a more holistic reception. This process allowed readers, translators, and scholars to encounter Blake as both poet and cultural revelator, fostering a renewed awareness of literature's capacity to reshape perception, stimulate creativity, and expand the horizons of freedom.The study also situates Blake within the broader dynamics of cultural mediation, showing how post-communist Romanian society negotiated the tension between inherited literary frameworks and the radical demands of Blake's visionary work. Through translations, critical studies, and pedagogical engagement, Blake's works became catalysts for intellectual and aesthetic renewal, demonstrating that literature can act as a medium through which a culture re-examines itself, rediscovers its imaginative potential, and cultivates an expanded consciousness. Ultimately, Blake emerges not merely as a historical poet but as a living interlocutor, whose art reveals the intimate and collective possibilities of human perception. His reception in Romania exemplifies the transformative power of literature: a dynamic interaction between art, society, and individual consciousness that continues to inspire reflection, interpretation, and cultural self-realization.*

Keywords: *William Blake, cultural awakening, Romania, post-communist reception, visionary literature, text-image dialectic, imagination*

Introduction : L'éveil de la sensibilité et de l'imagination culturelle

…Lecteur prêt à se laisser transformer, à accueillir le vertige et l'inattendu, à ressentir que la compréhension n'est jamais un acquis mais un mouvement constant. Dans cette rencontre, la Roumanie postdécembriste découvre que la culture n'est pas un héritage passif mais un flux dynamique : un souffle capable d'ouvrir l'esprit, de nourrir l'imagination et de réveiller la sensibilité. Blake devient ainsi symbole d'une humanité éveillée : il enseigne que la liberté intellectuelle et esthétique ne se limite pas à l'accès à l'œuvre, mais implique une disposition à se laisser bouleverser, à se réinventer à travers elle. Chaque lecture, chaque contemplation devient un acte de transformation, une traversée des certitudes vers la conscience de l'infini des possibles. En définitive, l'éveil de la culture roumaine à Blake illustre que l'art, lorsqu'il est accueilli pleinement, ne se contente pas de refléter la société : il la révèle, la stimule et la métamorphose. Il transforme le lecteur en explorateur de ses propres perceptions, en co-créateur d'un monde intérieur où imagination, émotion et raison dialoguent sans cesse. La postdécembriste Roumanie, par cette rencontre, affirme sa capacité à se mesurer à la complexité, à embrasser l'étrange et le sublime, et à célébrer la puissance de l'esprit humain lorsqu'il ose contempler l'infini. Blake n'est donc pas seulement reçu : il est vécu, respiré, incarné. Il devient le souffle par lequel une culture s'éveille, un phare dans l'obscurité des habitudes intellectuelles, et un témoin de ce que l'homme peut devenir lorsqu'il ose penser, sentir et imaginer en liberté.

I. Prolégomènes à une réception différée

Toute réception littéraire est moins un simple phénomène de diffusion qu'une dramaturgie des temporalités disjointes, une chorégraphie invisible où les siècles avancent à pas inégaux, tantôt précipités, tantôt engourdis par l'inertie des contextes. Certaines œuvres adviennent comme des comètes fulgurantes : elles traversent les ciels culturels avec une incandescence immédiate, provoquant d'emblée des constellations exégétiques, des essaims de commentaires, des archipels d'interprétations. D'autres, en revanche, demeurent suspendues dans une expectative presque métaphysique, en état de latence, comme si leur irradiation supposait une pression atmosphérique spécifique, une alchimie socioculturelle encore inaccomplie.

L'œuvre de William Blake, poète-graveur, visionnaire hérétique, mythographe incandescent et théologien insurrectionnel de l'imagination, appartient incontestablement, dans l'espace culturel roumain, à cette seconde catégorie : celle des génies dont la reconnaissance n'est ni spontanée ni linéaire, mais soumise à une maturation lente, presque tellurique. Blake ne se laisse pas absorber par les paradigmes dominants ; il exige une hospitalité intellectuelle d'une rare amplitude. Sa poésie ne se contente pas d'être lue : elle requiert d'être traversée, habitée, presque subie.

À la fois prophète et artisan, théoricien implicite de la vision et architecte d'un univers mythopoétique autosuffisant, Blake se tient dans cette zone de fracture où l'herméneutique frôle la mystagogie, où l'analyse rationnelle rencontre l'embrasement symbolique. Son œuvre ne relève pas seulement de la littérature ; elle participe d'une cosmogonie personnelle, d'un système de correspondances où texte et image se nouent dans une coprésence organique. Or, en Roumanie, cette densité ontologique, cette stratification théologique et esthétique, ne trouva pas d'emblée un sol réceptif. Le terrain culturel, façonné par d'autres priorités esthétiques et d'autres fidélités géopolitiques, n'était pas encore prêt à accueillir l'exubérance visionnaire d'un auteur qui refusait toute docilité générique.

Il fallut attendre, pour que l'écho devînt véritablement audible, la conjonction d'une série de facteurs historiques, politiques et académiques — facteurs que le critique Cătălin Ghiță a magistralement cartographiés dans son ouvrage The Reception of William Blake in Romania (Craiova, Editura Aius, 2024). Ce livre, d'apparence concise mais d'une densité argumentative presque minérale, ne se contente pas d'énumérer des traductions ou de dresser un inventaire bibliographique ; il propose une archéologie des silences, une topographie des hésitations, une généalogie des malentendus.

Ghiță ouvre son volume par une déclaration d'intention dont la tonalité, presque confessionnelle, humanise profondément l'entreprise critique et lui confère une dimension existentielle :
"I have had a lifelong interest in the poetry of William Blake. This book is dedicated to my Japanese mentor, the distinguished Prof. Eiichi Hara…"[1]

Cette phrase inaugurale, loin de se réduire à un protocole académique ou à un hommage convenu, instaure d'emblée une économie affective de la recherche. Elle rappelle que la critique n'est jamais un exercice froid de dissection textuelle ; elle est aussi fidélité, gratitude, filiation. En inscrivant son étude dans la mémoire d'un mentor japonais, Ghiță élargit la réception roumaine de Blake à une géographie spirituelle transnationale. La Roumanie, le Japon, l'Angleterre — autant de points d'une cartographie invisible où circule l'enthousiasme herméneutique.

Ainsi se dessine une vérité essentielle : toute réception est une transmission, un relais d'ardeur intellectuelle entre générations et latitudes. L'œuvre de Blake, née dans les marges londoniennes du XVIIIe siècle, traverse les frontières temporelles et linguistiques non par simple diffusion mécanique, mais grâce à ces consciences individuelles qui acceptent de se laisser transformer par elle. La réception devient alors une expérience intime avant d'être un phénomène collectif : une rencontre, parfois différée, entre une œuvre exigeante et une culture en quête d'elle-même.

II. La dialectique visuo-verbale : mutilation et réconciliation

S'il est un mérite cardinal de l'ouvrage de Cătălin Ghiță, c'est d'avoir déplacé le centre de gravité de la discussion roumaine sur Blake vers ce noyau incandescent que constitue la dialectique du visible

[1] Cătălin Ghiță, *The Reception of William Blake in Romania*, Craiova, Editura Aius, 2024, p. 5.

et du verbal. Car parler de William Blake sans affronter la question de l'indissociabilité de l'image et du texte, c'est reconduire l'erreur même que l'histoire de sa réception a si longtemps perpétuée : celle d'une lecture amputée, d'une approche hémiplégique de son génie.

Ghiță, s'inscrivant dans la lignée des réflexions de W.J.T. Mitchell sur l'iconologie contemporaine et convoquant la distinction goodmanienne entre œuvres autographiques et allographiques, formule une proposition d'une clarté tranchante :

"Inspired by W.J.T. Mitchell's idea of the visual-verbal dialectic, I have discussed elsewhere the visual-verbal continuum, in the sense that Blake's works are, in Nelson Goodman's terms, partly autographic, partly allographic."[2]

Ce passage, apparemment technique, recèle une véritable révolution herméneutique. En qualifiant les œuvres de Blake de « partly autographic, partly allographic », Ghiță ne se contente pas d'appliquer une catégorie esthétique : il désigne une structure ontologique hybride. L'autographie renvoie à l'unicité matérielle de l'œuvre — à la gravure, à la main, à l'empreinte singulière du cuivre et de l'encre ; l'allographie, quant à elle, autorise la reproduction textuelle, la circulation verbale indépendante du support original. Blake, dans cette perspective, est un être de seuil : il habite la frontière poreuse entre l'artefact plastique et la textualité transmissible.

Or, dans le contexte roumain, cette hybridité fut longtemps méconnue, sinon neutralisée. La réception initiale — marquée par la rareté dramatique des reproductions fidèles des illuminated books — a favorisé une approche exclusivement textuelle, comme si la poésie blakienne pouvait survivre intacte à l'extraction de son enveloppe iconographique. On a lu les vers, mais on n'a pas vu les couleurs ; on a analysé les métaphores, mais on a ignoré la chorégraphie des lignes et des arabesques.

Ghiță observe, avec une lucidité presque chirurgicale :

"Many school editions of Blake's works make serious concessions to their allographic dimension and inevitably subvert their autographic component."[3]

Le verbe *subvert* n'est pas innocent. Il suggère non une simple omission, mais une altération structurelle. En privilégiant la dimension allographique — c'est-à-dire la reproductibilité textuelle — ces éditions scolaires ont, involontairement, désamorcé la puissance iconique de l'œuvre. Elles ont converti un objet total en fragment, une cosmogonie gravée en anthologie scolaire.

Ce phénomène peut être éclairé par la théorie de l'« horizon d'attente » formulée par Hans Robert Jauss[4]: le public roumain, formé dans une tradition où la poésie est majoritairement perçue comme entité verbale autonome, n'était pas préparé à recevoir une œuvre qui exige la simultanéité perceptive du voir et du lire. Blake dérange les catégories ; il contraint à une synesthésie herméneutique.

Lire Blake sans ses images, c'était — pour ainsi dire — contempler l'ossature sans la chair, l'architecture sans la lumière, la partition sans l'orchestration. C'était oublier que, chez lui, le poème n'est pas simplement inscrit dans la page : il est enluminé, ciselé, presque incarné. La page blakienne est un espace théâtral où le texte se déploie comme un acteur parmi des figures allégoriques, des flammes stylisées, des corps contorsionnés.

W.J.T. Mitchell, dans *Picture Theory*, insiste sur le fait que les images ne sont pas de simples illustrations, mais des agents discursifs à part entière[5]. Appliquée à Blake, cette perspective devient vertigineuse : l'image ne commente pas le texte, elle le co-produit. Supprimer l'image revient donc à réduire l'œuvre à une demi-voix.

La réception roumaine, telle que la décrit Ghiță, apparaît ainsi comme une histoire de mutilation progressive suivie d'une tentative de réconciliation. Mutilation, parce que l'œuvre fut longtemps abordée dans sa seule dimension allographique ; réconciliation, parce que les études récentes tendent à restaurer la continuité visuo-verbale, à reconnaître le « continuum » évoqué par le critique.

Il ne s'agit pas seulement d'un ajustement méthodologique, mais d'une conversion du regard. Accepter la nature autographique de Blake, c'est accepter que la poésie puisse être un objet matériel, que le sens naisse aussi de la couleur, de la disposition typographique, de l'entrelacement des lignes.

---

[2] Cătălin Ghiță, *The Reception of William Blake in Romania*, Craiova, Editura Aius, 2024, p. 13.
[3] *Ibid.*
[4]Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard (Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978), 49–58.
[5] W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago : University of Chicago Press, 1994), 16–23.

C’est admettre que l’interprétation exige non seulement une compétence linguistique, mais une sensibilité plastique.

Ainsi, la dialectique visuo-verbale n’est pas un simple problème académique ; elle constitue le cœur battant de la réception blakienne. Et l’on pourrait dire que la maturité critique d’une culture se mesure à sa capacité d’accueillir cette complexité sans la simplifier, de contempler l’œuvre non comme un texte illustré, mais comme un organisme total, où chaque élément — mot, trait, pigment — participe d’une même respiration visionnaire.

III. Censure, idéologie et silence

Il serait d’une ingénuité presque coupable de dissocier la réception roumaine de William Blake de la tectonique politique qui a modelé, durant près d’un demi-siècle, l’horizon intellectuel du pays. La littérature ne circule jamais dans le vide ; elle traverse des climats idéologiques, des régimes de visibilité, des systèmes de légitimation qui en modulent l’accès et en filtrent les résonances. En Roumanie, la période dominée successivement par Gheorghe Gheorghiu-Dej et Nicolae Ceaușescu instaura un régime de surveillance culturelle dont les effets furent à la fois explicites et insidieux.

La censure ne se manifestait pas uniquement par l’interdiction brutale ; elle opérait aussi par raréfaction, par dissuasion tacite, par marginalisation silencieuse. Les œuvres occidentales à forte teneur mystique, ésotérique ou théologico-symbolique suscitaient une méfiance structurelle. Or Blake, avec ses cosmogonies visionnaires, ses figures mythiques (Urizen, Los, Orc), son anthropologie spirituelle et son insurrection permanente contre les systèmes oppressifs, ne pouvait être aisément récupéré par l’orthodoxie matérialiste d’État.

Son univers ne se laissait ni réduire à une allégorie sociale transparente ni instrumentaliser comme simple critique des institutions religieuses traditionnelles. Certes, on aurait pu tenter de lire Blake comme un rebelle antiautoritaire ; mais son insurrection était métaphysique avant d’être politique. Elle procédait d’une théologie de l’imagination, d’une conception de l’homme comme énergie créatrice infinie. Cette dimension transcendante excédait les cadres interprétatifs admis.

Hans Robert Jauss rappelle que toute œuvre est reçue dans un cadre déterminé par l’« horizon d’attente » du public[6]. Cet horizon n’est pas neutre : il est constitué de normes esthétiques, de conventions interprétatives, mais aussi de pressions idéologiques. Dans la Roumanie du XXe siècle, l’horizon d’attente était saturé de schèmes matérialistes, de lectures sociologisantes, de paradigmes où la littérature devait servir une finalité collective clairement définie.

Dans ce contexte, la poétique blakienne de la vision — où l’imagination n’est pas simple faculté psychologique mais puissance ontologique — se heurtait à une barrière invisible. Elle paraissait trop spéculative, trop métaphorique, trop indocile. La transcendance chez Blake n’est pas confessionnelle ; elle est intérieure, explosive, parfois gnostique. Elle ne s’inscrit pas dans une orthodoxie dogmatique, mais dans une réécriture mythique du christianisme. Or une telle complexité théologique, étrangère à la rationalité dialectique officielle, risquait d’être perçue comme inutilement obscure, sinon suspecte.

Il en résulta moins une condamnation spectaculaire qu’un silence prolongé. Blake ne fut pas au centre d’une polémique ; il fut périphérisé. Son absence relative du canon enseigné, la rareté des éditions complètes, la difficulté d’accès aux reproductions de ses *illuminated books* constituèrent autant de symptômes d’une réception freinée.

Wolfgang Iser souligne que la lecture implique une interaction dynamique entre texte et lecteur, interaction conditionnée par les structures sociales de perception[7]. Or si ces structures sont rigidifiées par l’idéologie, le champ des possibles interprétatifs se contracte. Blake, poète de l’expansion imaginative, se trouvait ainsi confronté à un environnement critique réducteur.

La situation n’était pas seulement politique ; elle était également culturelle. La tradition roumaine, longtemps marquée par une francophilie dominante et par une orientation académique privilégiant certains modèles européens, n’avait pas développé, avant la fin du XXe siècle, un appareil critique

[6] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard (Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978), 49–58.
[7] Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978), 20–38.

suffisamment spécialisé dans les études blakiennes. L'absence d'une école de recherche structurée contribua à maintenir l'auteur dans une zone de réception intermittente.

Ainsi, la réception roumaine de Blake durant la période communiste peut être décrite comme un espace de basse intensité herméneutique : ni rejet spectaculaire, ni assimilation féconde, mais un entre-deux, une semi-obscurité. L'œuvre demeurait disponible en principe, mais difficilement activable dans toute son amplitude symbolique.

Ce n'est qu'après la chute du régime, dans l'atmosphère postdécembriste d'ouverture aux études anglo-saxonnes, que l'horizon d'attente s'est progressivement élargi. La pluralisation des paradigmes théoriques, l'accès aux éditions critiques occidentales, la liberté accrue de circulation des idées ont permis une relecture moins contrainte, plus audacieuse, plus attentive à la complexité visionnaire.

On pourrait dire, en paraphrasant Jauss, que l'histoire de la réception de Blake en Roumanie illustre exemplairement la dépendance de l'œuvre à l'égard de son contexte d'accueil. Ce n'est pas Blake qui change ; c'est la culture qui, lentement, devient capable de le lire.

IV. Traduire Blake : ponctuation, respiration et trahison

Le chapitre consacré aux traductions dans l'ouvrage de Cătălin Ghiță constitue l'un des moments les plus flamboyants et méditatifs, où la critique philologique atteint presque le niveau d'une liturgie intellectuelle. Ghiță y examine, avec la minutie d'un chirurgien du langage, le recours à l'édition Keynes, fréquemment utilisée dans les traductions roumaines, tout en adoptant un point de vue plus rigoureux et fidèle à l'esprit d'Erdman :

"To add punctuation is to move or change something in the punctuation found."[8]

Cette assertion, brève mais explosive, révèle une vérité fondamentale : la ponctuation chez William Blake n'est jamais décorative. Chaque virgule, chaque point-virgule, chaque tiret est respiration, halètement, articulation d'une vision prophétique. Modifier une ponctuation, c'est infléchir la théophanie elle-même, altérer le rythme intérieur de l'œuvre et sa musique métaphysique.

Dans le contexte roumain, de nombreuses traductions scolaires ou littéraires ont ignoré cette subtile orchestration, produisant des versions où le texte, amputé de ses pauses et respirations, devient une prose lisse, uniforme, dépouillée de son souffle visionnaire. La traduction, pour Blake, n'est pas un transfert mécanique de mots : elle est acte créatif, engagement presque charnel dans le tissu de l'œuvre, un dialogue avec l'auteur à travers le temps et l'espace.

Le poème emblématique The Lamb, extrait des Songs of Innocence, illustre cette tension entre fidélité et adaptation culturelle. Le « Little Lamb » anglais devient « Mielușel » en roumain, terme saturé de douceur affective et de connotation diminutive. Mais cette douceur vernaculaire est-elle pleinement équivalente à l'innocence cosmique blakienne ? Ou bien introduit-elle une inflexion culturelle, une coloration locale qui transforme subtilement la perception du lecteur ? La question reste ouverte, mais elle souligne une impossibilité fondamentale : aucune traduction ne saurait prétendre à une neutralité absolue. Toute transposition est trahison et révélation simultanées.

George Steiner, dans son essai fondateur After Babel, rappelle avec autorité que :

"Understanding is translation."[9]

Comprendre une œuvre, dit Steiner, c'est la traduire, que ce soit dans une autre langue ou dans un autre contexte culturel. La réception nationale, en ce sens, est elle-même un acte de traduction élargie : appropriation herméneutique, réinterprétation et adaptation aux structures perceptives d'une société. La Roumanie, dans ce processus, n'a pas seulement traduit Blake : elle l'a interprété à travers son horizon historique, linguistique et idéologique. La « Mielușelisation » des poèmes n'est pas une faiblesse, mais une tentative de faire dialoguer un génie londonien avec la sensibilité locale, une négociation entre fidélité et respiration poétique.

L'attention philologique de Ghiță, sa critique rigoureuse de l'usage des éditions Keynes, et sa mise en avant de la perspective d'Erdman constituent une véritable herméneutique critique appliquée, qui ne se contente pas de juger la qualité des traductions, mais interroge la manière dont chaque ponctuation, chaque mot, chaque souffle traduit ou trahit l'univers blakien. C'est une lecture qui

[8] Cătălin Ghiță, *The Reception of William Blake in Romania* (Craiova: Editura Aius, 2024), 45.
[9] George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 350–360.

humanise la traduction, qui la rend vivante, presque incarnée, et qui élève la critique au rang d'expérience existentielle pour le lecteur attentif.

V. La modernité postdécembriste : vers une reconnaissance éclairée

La chute du régime communiste roumain, en 1989, ne se réduisit pas à un simple basculement politique : elle inaugura une véritable révolution des perceptions, une réécriture silencieuse, mais fébrile et décisive, de l'horizon intellectuel et esthétique national. La Roumanie postdécembriste, enfin délivrée de la pesanteur idéologique qui avait comprimé le regard critique sur William Blake, put contempler l'œuvre avec une attention renouvelée, une audace jusqu'alors réprimée, et une sensibilité aiguë aux subtilités visuo-verbales qui constituent le cœur même de la vision blakienne.

Le processus fut graduel, presque chirurgical, oscillant entre délicatesse et audace : il ne s'agissait pas seulement de multiplier les éditions ou d'affiner les traductions, mais de rééduquer l'œil et l'oreille du lecteur, de restaurer les structures herméneutiques, de recréer des horizons d'attente capables d'accueillir l'expansion imaginative de Blake. Comme le note avec justesse Cătălin Ghiță :

« Après 1989, une série de livres et de travaux doctoraux a émergé sur le marché littéraire autochtone, rendant possible une réception plus libre du phénomène anglo-saxon… »[10]

Cette émergence, quoique encore fragmentaire, permit une réintroduction progressive de Blake dans le champ critique et universitaire roumain. Les chercheurs entreprirent alors d'explorer simultanément la dimension verbale et visuelle des illuminated books, corrigeant les amputations imposées par des éditions limitées et la censure idéologique passée.

Le regard postdécembriste se fit attentif à l'intégralité du geste créatif : Blake n'était plus perçu comme un poète isolé, mais comme un architecte d'univers, un créateur de systèmes mythologiques où texte et image se répondent dans une symphonie visionnaire. Northrop Frye, dans son analyse systématique, l'affirmait déjà :

« Blake a créé un système de mythologie imaginative »[11].

La Roumanie post-1989 commença enfin à intégrer pleinement cette perspective, reconnaissant que la richesse blakienne réside dans la fusion du verbal et du visuel, du rationnel et du sublime. Chaque édition, chaque lecture, chaque dissertation devint alors un geste de traduction — non seulement linguistique, mais culturelle et émotionnelle — visant à transmettre le souffle poétique et l'énergie visionnaire de Blake dans un contexte profondément roumain, à la croisée des héritages littéraires européens et des sensibilités locales.

Cette modernité critique se manifeste également par une pluralisation théorique remarquable. Là où les paradigmes antérieurs privilégiaient une analyse textuelle isolée, l'époque postdécembriste voit s'affronter et se conjuguer :

- l'approche visuelle et iconographique, héritée de l'histoire de l'art et de la critique d'image ;
- l'exégèse littéraire traditionnelle, attentive aux rimes, aux rythmes et à la ponctuation ;
- la critique théorique, nourrie des concepts de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, replacée dans une dynamique interactionnelle entre lecteur et texte ;
- et, plus récemment, l'apport des études comparatives, où la pensée de Gaston Bachelard sur l'imagination poétique[12]et la vision du monde, ainsi que l'approche phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty[13]sur la perception, enrichissent la lecture blakienne.

Cette pluralité inaugurait une époque de réconciliation critique : la lecture roumaine de Blake cesse d'être fragmentaire, mutilée ou purement philologique. Elle devient vivante, participative, sensible aux résonances intimes et aux échos universels. La postmodernité critique roumaine, loin de se limiter à un simple alignement sur les modèles occidentaux, forge sa propre vision : une lecture fidèle aux textes, attentive à l'esthétique, et riche d'une résonance culturelle authentiquement locale. Ainsi, la modernité postdécembriste ne se définit pas seulement par une période historique, mais par une maturation culturelle, une illumination progressive. Blake, longtemps confiné dans l'ombre ou la

[10] Cătălin Ghiță, *Receptarea anglo-americană în România postcomunistă*, Cluj-Napoca, 2002, p. 47.
[11] Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, 1947, p. 112.
[12] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15.
[13] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1945, p. 42.

périphérie de la conscience critique roumaine, émerge enfin comme figure liminaire, à la fois étrangère et profondément nécessaire, révélant le potentiel latent d'une culture qui n'attendait que la liberté pour s'ouvrir pleinement à l'imagination prophétique. Comme le souligne Mircea Cărtărescu:

« La littérature est ce que l'homme devient lorsqu'il ose penser avec ses propres yeux »[14].

VI. Conclusion partielle : Blake comme révélateur culturel

Il serait profondément réducteur de considérer la réception roumaine de William Blake comme un simple phénomène académique ou comme un ajout marginal au paysage littéraire postdécembriste. Chaque geste de lecture, chaque traduction, chaque dissertation critique constitue un acte de résurrection, une véritable réhabilitation d'une voix longtemps étouffée, reléguée aux marges par des décennies de silence et de discontinuité. Blake, dans ce contexte, n'est pas seulement un poète : il devient un révélateur, une lentille à travers laquelle la culture roumaine contemple ses désirs de liberté, ses réticences à affronter l'imagination pure, et ses capacités enfouies à accueillir l'inattendu et le vertigineux.

La singularité de Blake réside dans sa capacité à rendre visible l'invisible, à matérialiser l'informe, à donner forme aux ombres et aux murmures du monde intérieur. Dans ses œuvres, le texte et l'image dialoguent dans un ballet où la parole devient couleur et la couleur devient mot, où l'imagination se fait architecte de mondes et le lecteur, guidé et perdu à la fois, découvre que le sens naît dans l'expérience, dans la contemplation et dans le vertige simultanés. La postmodernité critique roumaine, en confrontant l'œuvre de Blake à sa propre mémoire et à ses propres sensibilités, s'engage dans un rituel d'initiation : apprendre à voir, à entendre, à sentir, à rêver en conscience, et à accepter que l'émotion, l'extase et l'éblouissement puissent être des formes légitimes de connaissance.

Blake ne se laisse jamais enfermer dans un cadre unique. Chaque lecture devient un geste incarné, un souffle qui traverse l'esprit et le corps, un pas dans un paysage où la logique cède parfois à la poésie, et où la poésie elle-même se révèle ordonnée selon ses propres systèmes internes. La lecture devient un art de l'attention, une immersion sensorielle et intellectuelle, une expérience de transformation où le lecteur participe activement à la création du monde proposé par le poète.

Dans ce processus, Blake agit comme un révélateur culturel : il met en lumière ce que la Roumanie portait en elle sans toujours en avoir conscience — la capacité d'embrasser le multiple, d'accueillir l'étrange et de dialoguer avec des imaginaires venus d'ailleurs, tout en restant profondément ancrée dans ses sensibilités locales. La rencontre avec Blake dépasse le cadre académique et touche l'affect, la sensibilité esthétique, la conscience intime. Elle provoque un éveil, un vertige, une certitude que la culture n'est pas un patrimoine figé mais un organisme vivant, un flux en mouvement qui se nourrit de visions extérieures pour se comprendre elle-même.

La lecture postdécembriste révèle également l'humanité de la culture roumaine : elle n'est pas seulement analytique, elle est émotive ; elle n'est pas seulement critique, elle est participative ; elle n'est pas seulement philologique, elle est incarnée. Dans les bibliothèques, les salles de lecture, les laboratoires de traduction, chaque geste de lecture devient un pont entre passé et présent, un mouvement qui relie l'ombre de la censure à la lumière retrouvée de l'audace et de la créativité.

Blake apparaît ainsi comme un point de confluence, une figure liminaire qui relie tradition et innovation, sensibilité locale et imagination universelle. Il devient miroir et éclaireur, capable de révéler à la fois la fragilité et la puissance d'une culture qui apprend, par lui, à se connaître et à s'élever. La Roumanie postdécembriste, en rencontrant Blake, s'engage dans une initiation collective, où l'art, la poésie et l'intellect convergent pour révéler ce que la liberté permet de découvrir : la possibilité de se penser pleinement, avec audace, profondeur et humanité.

En somme, Blake n'est pas un simple poète reçu ; il est un révélateur culturel et spirituel, un témoin de la capacité d'une nation à se réinventer et à accueillir, dans la liberté retrouvée, la puissance de l'imagination prophétique. Il incarne, dans ses mots et ses images, une humanité intensifiée, où chaque lecteur devient à la fois explorateur et miroir d'une culture en éveil, vibrant au rythme d'une liberté enfin consentie et d'une sensibilité enfin reconnue.

[14] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, București, Humanitas, 1993, p. 29

Dans ce voyage au cœur de l'œuvre, Blake se transforme en une sorte de phare intangible, illuminant des recoins de pensée que l'on croyait endormis, des territoires intérieurs jusque-là inexplorés et silencieux. Chaque page devient un territoire à conquérir, chaque illustration un territoire à ressentir, chaque mot une vibration capable de résonner dans les espaces les plus secrets de l'esprit. La Roumanie postdécembriste, en accueillant ces vibrations, découvre un souffle qui ne se limite pas à l'écriture : c'est un souffle de vie, une énergie qui circule, qui subvertit la monotonie, qui fait trembler les certitudes et fait surgir des émotions inattendues.

Le poète anglais n'impose pas sa vision ; il propose un horizon, une étendue infinie où la pensée peut se mouvoir librement. Dans ce champ, le lecteur cesse d'être un simple spectateur : il devient explorateur, cartographe de sensations et d'idées, artisan d'un dialogue invisible entre la perception et l'imagination. Chaque découverte, chaque détour, chaque émerveillement est une petite révolution intérieure, une façon de réapprendre à sentir, à concevoir, à respirer dans un monde où la rigidité passée avait figé le regard et anesthésié le désir de contempler.

Cette rencontre produit une alchimie unique. Les émotions se mélangent aux concepts, la contemplation se mêle à l'intuition, et la curiosité intellectuelle trouve son élan dans une sensibilité réanimée. L'œuvre de Blake agit comme un catalyseur : elle dissout les barrières habituelles entre le connu et l'inconnu, entre le rationnel et l'impalpable, entre l'histoire et le présent. Elle offre à ceux qui osent s'y aventurer un espace où l'esprit et le cœur collaborent, où l'imagination devient instrument de connaissance et où la beauté se découvre dans l'interstice entre le visible et l'invisible.

Dans ce processus, la culture roumaine ne se contente pas d'absorber : elle se métamorphose, s'ouvre à l'imprévu, s'autorise à rêver et à inventer des correspondances nouvelles. Blake, par sa force et sa singularité, devient un guide vers l'inconnu, un compagnon de méditation, un miroir qui reflète les possibles d'une nation enfin délivrée du carcan de l'idéologie, capable de mesurer sa propre profondeur et de célébrer son aptitude à accueillir le surprenant et le sublime.

Ainsi, ce n'est pas seulement le poète anglais qui est révélé, mais la capacité humaine, collective et intime, à se reconstruire dans l'exploration du sens et dans la rencontre de la beauté radicale. Chaque lecture devient expérience, chaque contemplation devient transformation, et chaque émotion suscitée par l'œuvre devient preuve que la culture peut être un lieu d'invention permanente, un espace où la pensée et le ressenti s'entrelacent dans une danse infinie, où la liberté et la sensibilité s'apprennent, se confrontent et s'enrichissent mutuellement.

Dans ce labyrinthe de sens et de perceptions, chaque détail de l'œuvre devient une clé, chaque symbole un passage vers des espaces encore inexplorés de l'esprit. Les images et les mots ne se contentent plus d'être lus ou vus : ils se vivent, s'éprouvent, se ressentent comme des courants invisibles qui traversent le lecteur et éveillent une conscience neuve, une perception renouvelée de l'existence et de ses infinies variations. La lecture se transforme en un rituel intime, où le regard, la pensée et l'émotion convergent pour créer un dialogue sans fin avec le monde intérieur et avec la culture elle-même.

Blake incite à une attention vigilante et à une patience contemplative : il exige que l'on prenne le temps de s'arrêter, de se laisser surprendre, de se laisser troubler par l'inattendu. Dans cette lenteur, le lecteur découvre que le texte n'est jamais fixe : il se modifie selon la sensibilité, selon l'état d'âme, selon l'histoire propre de celui qui le rencontre. Ainsi, chaque lecture devient unique, chaque perception singulière, et la culture roumaine, en s'ouvrant à cette multiplicité de voix et de visions, se révèle capable d'accueillir l'infiniment complexe et l'imprévisible.

Cette ouverture produit un effet analogue à celui de la musique : des harmonies naissent de la juxtaposition des formes, des tensions se résolvent dans la juxtaposition des couleurs et des sons, et l'ensemble forme une composition vivante, respirante, qui transforme le lecteur en témoin et en co-créateur. La beauté de Blake ne réside pas seulement dans sa capacité à impressionner ou à émerveiller ; elle réside dans cette capacité à susciter un mouvement intérieur, une interrogation profonde, un éveil à la multiplicité du monde et à la profondeur de soi.

Dans ce contexte, Blake agit aussi comme un révélateur social : il met en lumière ce que la culture roumaine portait déjà en elle, mais qu'elle n'osait pas encore contempler pleinement : la faculté d'accueillir la diversité des formes, la puissance de l'imagination collective, l'intensité des sensations

et la richesse des possibles. La rencontre avec son œuvre permet une réconciliation : non seulement avec la tradition littéraire européenne, mais avec soi-même, avec sa propre capacité à penser et à ressentir, à créer et à rêver.

Et pourtant, ce dialogue n'est jamais linéaire : il se déploie comme un réseau de chemins croisés, de miroirs et de résonances, où chaque détour ouvre une perspective nouvelle, où chaque découverte entraîne une autre surprise, et où l'exploration de l'œuvre devient exploration de l'esprit humain dans toute sa complexité. Le lecteur se trouve suspendu dans un espace de vertige contrôlé, où la culture cesse d'être une entité statique et devient un flux vivant, un organisme capable de se renouveler, de se régénérer et de se révéler dans l'émerveillement.

Ainsi, Blake ne se contente pas d'être un poète, un visionnaire ou un artiste : il devient le catalyseur d'une métamorphose intérieure et collective, un maître invisible qui invite chacun à découvrir ses propres capacités de perception, de création et d'émotion. La Roumanie postdécembriste, en le recevant, ne reçoit pas seulement un auteur anglais : elle reçoit un horizon infini de possibilités, un souffle capable de traverser les générations, de transformer les pratiques intellectuelles et d'éveiller la conscience à l'interconnexion des idées, des images et des émotions. Dans cette rencontre, chaque lecteur devient simultanément voyageur et cartographe, explorateur et témoin, capable d'entendre, de voir et de sentir ce que la liberté retrouvée rend enfin possible.

Blake, dans ce paysage roumain enfin délivré du carcan idéologique, ne se contente pas d'être lu : il s'impose comme un souffle, un flux, un courant souterrain qui traverse l'esprit, efface les frontières entre le connu et l'inconnu, entre le visible et l'invisible, entre le passé et le présent. Chaque mot, chaque gravure, chaque éclat de couleur devient un instrument de transformation, un battement qui résonne dans les interstices de la pensée et dans les recoins oubliés de la sensibilité. Le lecteur ne se limite plus à recevoir : il est transporté, aspiré, invité à devenir co-créateur d'un univers où le sens n'est jamais donné mais toujours en devenir, toujours en mouvement, toujours fluide.

Dans cette immersion, la culture roumaine découvre qu'elle ne peut plus se définir par l'archive ou la tradition seule ; elle se réinvente dans l'expérience, dans l'éblouissement, dans l'audace d'accepter que l'inattendu, l'exubérant et l'énigmatique puissent être ses propres instruments de connaissance. Le poète devient alors un miroir et un tremplin, reflétant non seulement ce que l'on est, mais ce que l'on pourrait devenir : un peuple capable de rêver, de sentir et de penser dans toutes les directions à la fois, où l'imagination, loin d'être un luxe, se révèle comme nécessité, comme souffle vital, comme levier de transformation intérieure et collective.

Les images et les mots de Blake s'entrelacent, s'imbriquent, s'épanouissent dans un labyrinthe de correspondances infinies : le texte n'est jamais isolé, l'illustration jamais neutre, et le lecteur jamais passif. Chaque passage ouvre un couloir, chaque détail une fenêtre, chaque éclat une fissure par laquelle la lumière de la pensée et de la sensibilité s'engouffre et se déploie. On se surprend à contempler non seulement l'œuvre, mais la texture même de l'expérience humaine, la richesse des émotions, la profondeur des idées, la complexité des échos entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'individuel et le collectif.

Blake agit comme révélateur et catalyseur : il fait surgir des couches enfouies de perception, des strates de conscience oubliées ou refoulées, des échos de mémoire qui se transforment en souffle et en vision. La Roumanie postdécembriste, en l'accueillant, ne se contente pas de rétablir un lien avec l'art européen ; elle renouvelle son rapport au temps, à la pensée, à l'émotion et à la liberté elle-même. La lecture devient un acte de présence totale, une méditation en mouvement, une danse où le texte et le lecteur, le passé et le présent, le visible et l'invisible se répondent sans cesse, se transforment mutuellement et s'illuminent.

Chaque exploration dans l'univers blakien est une traversée : traversée de l'esprit, traversée du cœur, traversée des certitudes, traversée des limites de l'expérience. L'œuvre n'est pas seulement comprise : elle est vécue, ressentie, respirée, incarnée, et cette incarnation transforme le lecteur, la culture et l'horizon même de la pensée. Dans ce vertige créatif, la liberté cesse d'être un concept abstrait et devient intensité, présence, sens, et capacité d'embrasser le monde dans sa multiplicité infinie.

Ainsi, Blake cesse d'être un poète : il devient conscience, respiration, guide invisible, éclat de lumière dans les zones obscures de l'esprit collectif et individuel. La Roumanie postdécembriste, par lui, découvre la puissance d'une culture qui peut se déployer, se renouveler, s'élever et se réinventer. Chaque lecteur, confronté à cette voix, devient voyageur et architecte, explorateur et témoin, capable de percevoir, d'interpréter, de ressentir et d'inventer des relations entre l'œuvre et soi, entre l'œuvre et la société, entre l'œuvre et le monde.

Dans cette expérience baroque, labyrinthique et humaine, Blake n'est plus seulement étudié : il est expérimenté, il est ressenti, il est vivant. Il ouvre des chemins où la pensée devient aventure, où le sensible devient savoir, où l'imagination devient réalité ; et c'est là, dans cette rencontre, que se révèle la véritable richesse d'une culture capable de se confronter au vertige de la vision, à l'exubérance de l'esprit et à la profondeur de l'âme, enfin libérée pour contempler l'infini.

Dans le silence retrouvé des bibliothèques et des salles d'étude, Blake surgit comme un souffle ancien et pourtant immédiat, comme une rivière souterraine qui traverse l'esprit, qui creuse ses lits invisibles et fait jaillir des sources inattendues, des résonances oubliées, des visions suspendues dans l'air. Chaque mot, chaque image, chaque gravure devient un écho, un battement, un frémissement qui transforme le regard, qui réveille la mémoire des sens, qui oblige le lecteur à s'ouvrir, à s'incliner devant l'inconnu, à se laisser pénétrer par ce qu'il n'avait jamais osé contempler.

Le texte n'est jamais figé : il se déploie, se dilate, se replie, s'infiltre entre les pensées, entre les souvenirs, entre les désirs. Les couleurs vibrent, les lignes murmurent, et le lecteur devient simultanément spectateur, voyageur et architecte, inventant des ponts, des tunnels, des passages entre le visible et l'invisible, entre le tangible et le souffle, entre le mot et l'ombre qui l'accompagne. On avance, on recule, on hésite, on revient : chaque page est un labyrinthe, chaque détail un vertige, chaque phrase une invitation à sentir et à penser en même temps, à laisser le corps et l'esprit se mêler dans un mouvement continu.

Dans cette danse, Blake n'impose rien ; il propose, il suggère, il susurre. Il ouvre des horizons où le lecteur doit s'aventurer seul, se perdre pour mieux se trouver, accepter la fragilité de sa propre perception et la puissance de sa propre imagination. Le poète devient guide invisible et compagnon silencieux, éclat de lumière dans la brume de l'esprit, faisant naître dans le corps et dans la conscience des vibrations que l'on croyait oubliées, que l'on croyait interdites, que l'on croyait impossibles.

Et la culture roumaine, en se confrontant à lui, découvre qu'elle n'est plus une entité statique : elle est souffle, elle est flux, elle est élan ; elle apprend à respirer avec l'œuvre, à s'émerveiller avec elle, à se réinventer dans le vertige, à s'ouvrir aux possibles, aux inattendus, aux excès, aux éclats. Chaque lecture devient un rituel, chaque contemplation un voyage, chaque émotion une révélation : la liberté, soudain, se fait tangible, palpable, ressentie jusque dans les muscles et les nerfs, jusque dans les interstices de l'âme.

Le lecteur, dans ce mouvement, n'est plus seulement un individu : il est microcosme et macrocosme à la fois, capable d'entendre la voix de Blake et d'entendre en lui sa propre voix, capable de voir la vision du poète et de voir en lui-même des paysages insoupçonnés, capable de sentir la tension du monde et la tension de son propre corps, capable de vivre l'art comme expérience totale, absolue et inépuisable.

Ainsi, Blake ne se limite pas à l'œuvre, il s'étend à ce qui lit, à ce qui contemple, à ce qui respire ; il devient vent, lumière, murmure et tempête, capable de bouleverser la conscience, de faire vaciller les certitudes et d'éveiller la curiosité et la sensibilité dans une danse infinie. Il n'est pas reçu, il est vécu, incarné, ressenti, il traverse le temps et l'espace, il franchit les frontières intimes et collectives, il devient révélateur d'une humanité qui ose se penser, se rêver, se réinventer, et c'est dans ce souffle, dans ce vertige, dans cette immersion totale que se mesure la profondeur et la force d'une culture enfin libre, enfin prête à accueillir l'infini.

VII. Conclusion finale : Blake et l'éveil d'une culture

Au terme de cette exploration, il apparaît clairement que William Blake n'est pas seulement un poète ou un artiste isolé, mais un révélateur d'horizons, un catalyseur de conscience, un souffle capable de traverser les siècles et les cultures pour éveiller, transformer, illuminer. La Roumanie

postdécembriste, libérée du poids de l'idéologie et de la censure, a pu enfin accueillir sa voix, non comme une curiosité étrangère, mais comme un miroir de sa propre capacité à rêver, à imaginer et à ressentir. La rencontre avec Blake n'a pas été seulement intellectuelle : elle a été corporelle, sensorielle, existentielle ; elle a réappris aux lecteurs à écouter, à regarder, à respirer, à se laisser traverser par l'inattendu et par la beauté.

Cette réception révèle la force d'une culture qui, longtemps comprimée, s'est mise à explorer ses potentialités, à éprouver sa liberté, à renouer avec la complexité de l'expérience humaine. Blake agit comme un guide invisible : il trace des sentiers dans les méandres de l'esprit et de la sensibilité, il ouvre des perspectives infinies, il invite à l'émerveillement et à la réflexion simultanément, il démontre que la littérature n'est pas un simple objet de savoir, mais un organisme vivant, respirant et capable de métamorphose.

Mais plus encore, Blake révèle la dimension humaine de la lecture et de la réception culturelle. Il rappelle que l'œuvre d'art n'existe pleinement que lorsqu'elle rencontre un regard prêt à s'y perdre, à s'y fondre, à s'y transformer ; il montre que la culture est d'abord une expérience, un dialogue, un mouvement où l'individu et la collectivité se découvrent et se redécouvrent à travers le temps, l'espace et la créativité. Dans ce souffle partagé, la Roumanie postdécembriste n'a pas seulement accueilli un auteur : elle s'est accueillie elle-même, elle s'est confrontée à sa propre profondeur, elle a mesuré son désir de liberté et sa capacité à réinventer son imaginaire.

Ainsi, Blake devient symbole et miroir : symbole d'une liberté retrouvée, miroir de la sensibilité et de l'intelligence culturelle, instrument d'une humanité capable de se penser dans la complexité et la beauté. La postmodernité critique roumaine, en intégrant son œuvre, a construit un espace où l'imagination et la raison se répondent, où l'émotion et la réflexion s'entrelacent, où le passé et le présent dialoguent, où la voix étrangère devient familière et nécessaire.

En conclusion, accueillir Blake, c'est accepter d'entrer dans un monde où tout est possible, où la lecture devient expérience totale, où chaque mot, chaque image, chaque souffle ouvre des chemins infinis. C'est comprendre que la culture, lorsqu'elle est vécue pleinement, n'est pas un héritage passif, mais un mouvement continu, une source d'éveil et d'humanité, un espace où la liberté et l'imagination se rencontrent enfin. Et c'est dans cette lumière retrouvée, dans cette immersion dans la vision et le vertige, que la Roumanie postdécembriste peut se reconnaître, se mesurer, et célébrer le pouvoir d'une imagination prophétique qui traverse les frontières, traverse les âges et traverse l'âme de ceux qui osent écouter et regarder.

Ainsi, accueillir Blake dans la conscience postdécembriste ne se limite pas à reconnaître un poète étranger : c'est réaffirmer que la culture elle-même est un organisme en mouvement, capable de se régénérer, de se complexifier et de se renouveler à travers la rencontre avec des forces créatives qui viennent d'ailleurs. La lecture de Blake n'est plus un simple exercice d'érudition ; elle devient initiation, épreuve, méditation, voyage intérieur et extérieur à la fois, où l'on apprend à naviguer entre le tangible et l'intangible, entre la mémoire et l'imagination, entre le temps vécu et le temps rêvé. Dans cette ouverture, chaque lecteur devient créateur de sens, tisseur de relations et constructeur d'univers intérieurs, et la culture roumaine, loin d'être un spectateur passif, se révèle capable de dialogues inattendus, de résonances subtiles et de transformations profondes.

Blake agit ici comme un révélateur de potentialités : il montre ce que la Roumanie peut être lorsqu'elle consent à ne pas se limiter aux contours établis, lorsqu'elle ose explorer les zones d'ombre, lorsqu'elle s'autorise à accueillir la multiplicité, la contradiction, l'excès et l'émerveillement. Son œuvre permet de mesurer l'intensité de ce que la liberté intellectuelle autorise : la possibilité d'oser penser, de sentir, de rêver et d'inventer des correspondances entre des domaines, des époques et des sensibilités que l'on croyait séparés. Chaque lecture devient alors un acte de réconciliation : avec le passé, avec la tradition, avec la mémoire culturelle, mais aussi avec soi-même et avec sa propre capacité à se laisser transformer.

En prolongeant cette perspective, on comprend que Blake n'éveille pas seulement l'esprit critique, mais l'expérience sensorielle et morale : il apprend à voir le monde dans sa complexité, à percevoir la subtilité des relations, à comprendre que chaque élément, chaque détail, chaque respiration participe à la constitution d'un tout vivant et en mouvement. La réception postdécembriste révèle que

l'esthétique n'est pas un luxe intellectuel, mais un vecteur de liberté, un espace où l'âme et l'esprit se rencontrent et où la culture cesse d'être une archive figée pour devenir un terrain fertile d'éveil, de dialogue et de métamorphose.

Dans cette lumière, Blake devient un compagnon silencieux de la réflexion collective : il guide, il stimule, il provoque ; il incite à ne jamais accepter la superficialité, à ne jamais réduire l'expérience humaine à des schémas préfabriqués, et à se rappeler que la véritable culture se mesure à sa capacité d'invention, à sa capacité d'ouvrir des horizons nouveaux, à sa capacité de transformer ceux qui s'y confrontent. La postmodernité critique roumaine, en le recevant, ne fait pas qu'étudier : elle expérimente, elle vit, elle respire avec l'œuvre, elle se confronte à ses limites et en émerge enrichie, plus audacieuse et plus consciente de sa propre force imaginative.

Enfin, cette rencontre avec Blake révèle une vérité universelle et intemporelle : que la littérature, l'art et la pensée ne sont pas des refuges isolés, mais des forces capables de traverser les âges, de relier les peuples, de transformer la perception et de faire surgir la liberté là où l'on croyait qu'elle était absente. La Roumanie postdécembriste, en accueillant Blake, découvre non seulement un auteur et un univers, mais la mesure de sa propre capacité à imaginer, à ressentir et à se projeter vers des mondes plus vastes, plus audacieux et plus lumineux. Ainsi, l'œuvre devient catalyseur, miroir et lumière : elle témoigne du pouvoir de la culture pour éveiller la conscience, nourrir l'imagination et révéler, dans le souffle partagé de la lecture et de l'expérience, l'intensité de l'humanité enfin libérée pour contempler l'infini.

Mais au-delà de toute étude, au-delà de toute lecture ou analyse, c'est dans l'anticipation de ce que la culture roumaine peut devenir que Blake trouve sa plus profonde résonance. Il n'est pas seulement témoin du passé, ni simple objet de contemplation : il est un moteur, un horizon vers lequel se projettent les désirs de création, les élans de liberté et les audaces imaginatives. Chaque phrase, chaque image, chaque vision qu'il offre est une invitation à dépasser les limites, à interroger les certitudes, à imaginer un monde où l'intelligence et le sensible s'embrassent, où la mémoire et l'invention s'entrelacent, où la littérature devient respiration, navigation et expérience partagée.

Dans ce souffle, Blake ne se contente pas de transformer la lecture : il transforme la pensée de ceux qui l'embrassent, il révèle la capacité de l'esprit à se déployer, la capacité du cœur à s'émouvoir, la capacité de la culture à se réinventer à chaque rencontre avec l'inattendu. La Roumanie postdécembriste, en l'accueillant, ne reçoit pas seulement une œuvre : elle se reçoit elle-même, elle se mesure à sa propre capacité à oser, à créer, à rêver, et à s'élever. Elle découvre que la liberté intellectuelle et esthétique n'est pas un privilège, mais une responsabilité : celle de continuer à explorer, à expérimenter, à dialoguer et à inventer des horizons toujours nouveaux, avec courage, sensibilité et profondeur.

Ainsi, au terme de ce cheminement, Blake devient symbole et promesse : symbole d'une imagination sans frontières et promesse d'une culture capable de se renouveler, de se confronter à la complexité du monde, et de révéler, dans l'éblouissement et le vertige de la lecture, ce que l'homme, enfin libéré de ses chaînes, peut devenir : créateur, explorateur, témoin et participant d'un univers où chaque souffle, chaque regard et chaque pensée participent à la beauté et à la profondeur de l'expérience humaine.

Et au-delà même de la transformation culturelle et intellectuelle, Blake devient un messager des possibles, un éclat qui traverse le temps et les frontières pour rappeler que la lecture n'est jamais un acte isolé : elle est communion, elle est souffle partagé, elle est rencontre avec ce que l'homme peut être dans sa plénitude d'imagination et de sensibilité. Il montre que la culture n'est pas seulement héritage ou transmission ; elle est devenir, elle est élan, elle est vertige, elle est cette force mystérieuse qui invite chacun à se mesurer à l'infini, à accepter la multiplicité des formes et des idées, à goûter la richesse de ce qui dépasse le connu et le tangible.

Blake enseigne que l'œuvre vivante ne se contente pas de refléter le monde : elle l'interroge, le réinvente, le fait vaciller, le rend neuf à chaque lecture. Chaque lecteur, confronté à ses visions, devient un espace de rencontre et de création : il se découvre capable de percevoir ce qui semblait inaccessible, de ressentir ce qui semblait inaudible, de comprendre ce qui semblait ineffable. La Roumanie postdécembriste, en accueillant ce souffle, ne fait pas que se libérer d'un passé pesant :

elle apprend à rêver, à inventer, à célébrer ce qui n'existe pas encore, à faire de chaque rencontre avec l'art un acte de réinvention, et de chaque page un univers à explorer.

Dans cette lumière, Blake ne se limite plus à la littérature : il devient révélateur de la condition humaine, éclaireur des potentialités de l'esprit et du cœur, compagnon silencieux de tous ceux qui osent s'ouvrir à la beauté, à la profondeur et à la complexité. Il enseigne que l'imagination est la première forme de liberté, et que cette liberté, une fois reconnue et cultivée, transforme la perception, modifie la pensée, élargit la sensibilité, et crée une communion entre l'homme et le monde, entre le possible et le réel, entre le visible et l'invisible.

Ainsi, Blake devient horizon et chemin : il invite à continuer, à aller plus loin, à ne jamais s'arrêter dans l'exploration des mondes intérieurs et extérieurs, à accueillir l'étrange, l'exubérant et l'inattendu, à apprendre que la culture est avant tout expérience, souffle et aventure, et que l'être humain, lorsqu'il ose s'y engager pleinement, devient capable de percevoir l'infini, de le ressentir et de le partager. Et c'est là, dans ce mouvement ininterrompu entre vision et vie, entre imagination et réalité, entre lecteur et œuvre, que se révèle la puissance ultime de Blake : non pas seulement d'illuminer le monde, mais d'illuminer ceux qui se tiennent devant lui, éveillés et prêts à recevoir la totalité de ce qu'une culture, enfin libre, peut offrir.

BIBLIOGRAPHY :

1. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, 1958.
2. Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, București, Humanitas, 1993.
3. Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, 1947
4. Ghiță, Cătălin, *The Reception of William Blake in Romania*, Craiova, Editura Aius, 2024.
5. Ghiță, Cătălin, *Receptarea anglo-americană în România postcomunistă*, Cluj-Napoca, 2002.
6. Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978.
7. Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard (Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978.
8. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Vrin, 1945.
9. Steiner, Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1975.

G. CĂLINESCU'S LINGUISTIC CULTURE

Ileana Dora Voiculeanu (Mirea)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *G. Călinescu created a timeless work, through his unique perspective on language, that reflects not only his intellectual creative energy but also the synchronic and diachronic evolution of language. His linguistic culture is the result of a few decisive factors. His early formation as a philology student under the influence of Ramiro Ortiz who teaches him the technique of building a critical discourse based on a historical background followed by his Italian period. He will be permanently influenced in all his subsequent work by the classical literature models as well as his deep admiration for the cultural heritage reflected in his linguistic discourse. His first contact with Titu Maiorescu's method of note taking becomes his model of literary work influencing his lexical rigor. Vasile Pârvan teaches him the ethics of the thinker and how to use emotion in literature with immediate effects on his written accounts that become a work of art.*

Keywords: *linguistic ability, visionary language, humanities culture, lexical rigour, critical discourse*

Personalitate enciclopedică a culturii române, cu o viziune critică, literară, estetică și istorică proprie, care s-a impus într-o literatură tutelară, George Călinescu inspiră prin întreaga sa formație umanistă, spiritul neobosit în căutarea unei voci critice și literare, care se abstrage barierelor temporale, cultura vastă și limbajul inovativ, capabil de a fi studiat ca fenomen în sine.

Acest demers își propune să analizeze parcursul formativ al lui George Călinescu, cu un accent deosebit pe modul în care educația sa filologică, experiența de cercetător și ca exponent al unei epoci în plină prefacere și reconfigurare lingvistică, sub influența occidentală, au generat o contribuție lingvistică originală în peisajul culturii române.

Cunoașterea limbilor clasice și moderne, dublată de rigoarea științifică, a condus la cristalizarea unui limbaj vizionar, prin care el reușește să exprime concepte estetice, cu ajutorul unei terminologii neologice de o mare bogăție.

Rezultatul este un sistem riguros de ierarhizare și canonizare a întregului fond literar național, valorizat prin raportare la literatura europeană.

Rod al versatilității lingvistice căpătate prin studiu documentat, el trece din registrul unei limbi, în funcție de scriitorul supus atenției critice, în registrul altei limbi, cu o ușurință care transpare din multitudinea de explicații în limba de origine a textelor comentate, dar și a notelor de subsol din opera sa critică.

Creația critică devine un document de valoare pentru studiul lexicului neologic, o frescă a cunoștințelor de limbă latină, limbi romanice, dar și germană, engleză și alte limbi, în funcție de domeniul de interes sau scriitorul analizat. Versatilitatea critică este iarăși atributul erudiției, Călinescu reușind realizarea unei critici polemice prin numeroase paralelisme între teme, motive, secvențe, personaje etc., datorate culturii vaste și cunoștințelor lingvistice.

Pentru realizarea acestei cercetări am consultat opere fundamentale de exegeză biografică care aparțin lui **Ion Bălu** care surprind viața, dar și spectacolul personalității sale creatoare complexe. Studiile lui **Andrei Terian** sau **Mircea Martin**, dezvăluie un critic creator meticulos, capabil să încorporeze în opera sa modele europene, cu o precizie calculată, prin care se ridică deasupra complexelor literare naționale.

Întreaga sa formare umanistă și afinitatea culturală sub influența modelelor europene depășește simpla acumulare de informație și capătă valențele unui parcurs individual care
fixează permanent un stil inovativ modern transpus printr-un lexic, oglindă a transformărilor lingvistice și convențiilor literare din epocă.

I. Studii. Pregătirea ca filolog

După absolvirea studiilor liceale, secția modernă, a Liceului „Mihai Viteazul" din București, George Călinescu se înscrie la Facultatea de Litere din București, secția Filologie modernă și filozofie. Primul să contact implicat cu studiul este în calitate de custode al Bibliotecii Universității, care coincide cu decizia de a se distanța definitiv de originile umile, prin educație, prin formare, departe de limitele palpabile și efemere ale existenței obiective, în dorința de a atinge consistență și valoare prin creație. Experiența de custode al Bibliotecii Universității a însemnat mai mult decât un simplu loc de muncă, un mijloc pecuniar de asigurare a existenței; această etapă coincide cu prima sa criză existențială. Decizia de a se distanța definitiv de originile umile devine, astfel, o necesitate. Prin educație, prin formare, era la începutul unui drum care îl situa departe de limitele palpabile și efemere ale existenței obiective și îl ajuta să atingă consistență și valoare prin creație. Ceea ce a urmat în drumul lung al formării sale nu a fost lipsit de provocări, dar Călinescu era pregătit să parcurgă tate etapele cu răbdare, prin muncă asiduă și disciplină de ascet. Printre cele 7000 de volume[1] din Biblioteca Universității, donate de însuși Titu Maiorescu, din propria colecție, cu adnotări valoroase în limba română și franceză, Călinescu a descoperit primul model real de lucru literar pe care îl va folosi, ulterior, în lucrările sale. Astfel, el reușește să-și contureze personalitatea creativă și să se impună literar, și ca urmare a unor întâlniri fericite ale sorții.

Fascinantă a fost întâlnirea cu profesorul de limba italiană, Ramiro Ortiz, doctor în Litere și Filozofie al Universității din Neapole, Diplomat al Institutului de Studii superioare, practice și de perfecționare de la Florența, doctor „honoris causa" al Universității din Padova. Inițial, profesor de limba italiană, la Liceul „Matei Basarab" și conferențaiar universitar, prin desemnare ministerială, Ortiz devine, ulterior, membru corespondent al Academiei Române.

S-a dovedit în tot parcursul academic, dar și personal cât de importantă a fost personalitatea sa academică și ce efect efect covârșitor a avut asupra tânărului Călinescu. Între cei doi se leagă o simpatie, reciprocă, care a devenit mai apoi o prietenie durabilă, ce va influența hotărâtor destinul academic al celui care avea să se împlinească literar în Țara lui Dante. Acum, ia prima dată Călinescu contact cu valorile clasice, inspirat fiind de Ramiro Ortiz, De Sanctis, Benedetto Croce, Giovani Gentile, tot acum se conturează și „tehnica construcției critice pe substrat istoric"[2]. Concomitent, personalitatea creatoare îi este conturată de profesorii din facultate, toți autorități literare ale vremii, Ov. Densusianu, profesorul de filologie romanică, M. Dragomirescu, profesorul de literatură română, G. Aslan, profesorul de etică și V. Pârvan, profesorul de istorie.

Participă la pregătirile profesorului Ortiz pentru editarea revistei „Roma", prin publicarea unei dări de seamă care este ulterior publicată în ziarul „Dimineața".

Angajat acum pe postul de copist paleograf, Călinescu descoperă noi valențe academice, prin litografierea cursului de Renaștere a lui Ramiro Ortiz.Tot acum se conturează și prima traducere importantă care va trasa direcția literară de mai târziu și va marca afinitatea lui Călinescu pentru limba italiană, *Un uomo finito* a lui Giovanni Pappini, la sugestia lui Ramiro Ortiz și cu încuviințarea directorului editurii V. Pârvan. Ortiz este și cel care îl recomandă pe studentul Călinescu pentru o călătorie inițiatică la Roma, justificată lingvistic, călătorie urmată de traducerea asiduă a lucrării lui Pappini.

Nu este surprinzător că licența însăși o susține la italiană și franceză iar la propunerea lui Ortiz, Călinescu optează pentru o temă din universul literar italian *Umanismul lui Carducci,* subiectul lucrării de licență. Cu puțin timp înainte reușește să publice, cu o notă personală de autodocumentare, inedită în epocă și unică în literatura vremii, traducerea lui Pappini. Aceasta beneficia de o dare de seamă aparținând lui Al. Mitru și o fotografie cu autograf de la însuși Pappini.

În 1923 Călinescu era licențiat în filosofie și litere, specialitatea limba și literatura italiană. După câteva luni profesa, ca suplinitor de limba italiană și germană la Liceul Ghe. Șincai. După un an, la recomandarea aceluiași binefăcător Ramiro Ortiz, ca urmare a unei adrese oficiale semnate de directorul din acea vreme a Școlii Române din Roma, V. Pârvan, pornea în călătoria care avea să-i marcheze viața personală și literară.

---

[1] Bălu, Ion, *Viața lui G. Călinescu*, București, Editura Libra, 1994, p. 58.

[2] Ion Bălu, *G. Călinescu Spectacolul personalității,* București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004, p.11.

Aflat la Roma, în 1925, ca rezultat al muncii depuse de analiză a documentelor Arhivelor Vaticanului, realizează, la sugestia lui V. Pârvan *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei secoli XVII e XVIII*, din dorința de a-i demostra acestuia profundele preocupări pentru cercetare și buna stăpânire a limbii italiene.

Ceea ce este interesant, această perioadă este una prolifică de descoperire a unei capacități uriașe de sinteză a cunoștințelor, în paralel cu căutarea fervență a propriei valori prin raportare la valorile clasice, autentice, universale. Tot acum își descoperă și simțul critic accentuat la adresa inconsistenței academice în favoarea unei rigori de ascet de a sintetiza metodic materialul de lucru departe de superficial, mărunt și efemer.

În aceeași perioadă când participa la redactarea revistei „Roma", traduce din *Decameronul* lui Boccacio și scrie despre Luigi Pirandello și pirandellismul, Sfântul Francisc, sărăcuțul lui Cristos, Alfredo Panzini și Alfredo de Bosis[3].

Lipsa figurii paterne, l-a apropiat spiritual, în București, de Ramiro Ortiz, iar în Roma, de V. Pârvan, cu ajutorul cărora se împlinește ca personalitate creatoare, Călinescu recunoscând în acesta din urmă, un model etic, civic și literar. Fiecare dintre cei doi mentori -i-au influențat personalitatea creatoare. Profesorul de italiană l-a învățat arta criticii literare pornind de la baza istorică iar V. Pîrvan i-a insuflat ideea folosirii emoției individuale pentru a realiza etica gândirii literare precum și rigoarea documentării ca primă fază în calea transpunerii trăirilor autentice în discursul critic și literar. Surprinzător este că Vasile Pârvan a devenit modelul creator pe care Călinescu l-a urmat până la identificare. Din dorința de a-l impresiona, și-a dedicat întreaga energie creatoare unei laborioase cercetări. Trecerea în neființă a lui Vasile Pârvan, în 1926, declanșează un amplu proces de reinventare prin efort creator.

Cultura și limba italiană însușite în timpul studiilor universitare la Roma, „atât prin intermediul textelor scrise cât și prin imersiunea în viața și cultura italiană, au înlesnit raportarea literaturii române la valorile unei vechi literaturi europene. Rezultatul era o literatură superioară, inedită care oferea publicului român o sensibilitate anume, o viziune aparte și prin controlul câștigat odată cu stăpânirea unei bogate neologistici italienizante."[4] Astfel scrierile sale au căpătat profunzime prin asocierile cu scriitori italieni, atât ca destin literar cât și ca tehnică a scriiturii.

II. Activitatea didactică și publicistică

1926 este anul debutului ca poet în „Universul literar" al lui Perpessicius, ca autor de versuri și recenzii în „Sburătorul", ca semnatar al rubricii de literatură străină în „Viața literară", concomitent cu cariera didactică, ca profesor de italiană și franceză la liceul „Șincai", unde este coleg cu E. Lovinescu și Al. Graur.

Este perioada de conturare a unei individualități literare puternice, ancorată în disciplină severă, prin manifestarea unei voci creatoare care depășea barierele începutului obscur și se impunea prin maturitatea și greutatea dată de gândirea profundă și studiul orgolios. Editează singur „Sinteza" (1927), și „Capricorn" (1930), interval în care se va cristaliza și vocația sa de critic, ca răspuns, inițial, la tăcerea plină de subînțeles a lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu privind publicațiile sale literare recente. Vocația de critic era intuită încă din perioada marilor căutări, prefigurată în „Universul literar", în 1928, în „Carnetul unui critic" unde Călinescu afirma:„...e de neînlăturat- sunt critic. Aristarc mi-a zis:ești critic."[5]

Tradiţia teoretică privitoare la istoria literară era destul de slab reprezentată la noi, înainte ca G. Călinescu să fi publicat articolele *Tehnica criticii şi a istoriei literare* şi *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*. „Ceea ce a reușit Călinescu a fost să creeze o tensiune între istoric şi estetic, cu intenția de a le împăca. Urmarea imediată a fost înmulțirea studiilor care priveau literatura ca pe un domeniu sistematic şi nu ca pe unul cronologic."[6]

---

[3] G. Călinescu, Prefața la *Ion Creangă,* București, Editura pentru literatură, 1966.

[4] Ion Bălu, *Călinescu George Eseu despre etapele creației*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 492.

[5] G. Călinescu, prefața *Ion Creangă*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. XXXIII.

[6] Ion Manolescu *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, 2008, p. 8: „Ibrăileanu mai credea că „una e critica estetică ori psihologică şi alta istoria literară, iar E. Lovinescu era prea sigur de separarea obiectelor lor, părându-i-se incontestabil că istoria se ocupă orgolios cu operele vechi iar critica, mai failibilă, cu cele noi"

Vocea critică a lui Călinescu capătă note virulente prin care studiile critice se ridică la nivelul celor ale unor predecesori de elită prin documentarea critică, intuiția creatoare și acel spiritul mereu în căutarea formei perfecte. „Critica şi creaţia îşi propune să dovedească inconsistența presupusei incompatibilități dintre critică şi literatură.” [7]„Studiile literare la adresa lui Titu Maiorescu, E. Lovinescu, Ionel Teodoreanu, Hortensia Papadat Bengescu, publicate în „Sburatorul” și „Universul literar” sunt capabile să-i sporească autoritatea izvorâtă din siguranța intuiției .”[8]

Din 1933 este codirector cu M. Ralea al revistei „Viața Românească” și dr. în litere al Universității din Iași, cu o teză despre manuscrisul eminescian *Avatarii faraonului Tlá* în 1936[9]. Rod al unei munci asidue în direcția cercetării vieții și operei lui M. Eminescu, concretizate în publicarea *Vieții lui Mihai Eminescu* și a celor cinci volume ale *Operei lui Mihai Eminescu*, Călinescu parcurge următoarea etapă literară prolifică având conștiința că „fiecare nație e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale” [10].

Conferențiar universitar de estetică și critică literară la Facultatea de Litere din Iași (1937), editează „Jurnalul literar”, foaie de critică și istorie literară într-o perioadă care prefigurează a altă etapă academică ca și profesor universitar de Istoria literaturii moderne la Facultatea de Litere a Universității din București în 1945. Un rezultat firesc al persistenței academice este numirea ca director al Institutului de Istorie Literară și Folclor, în același an în care a devenit membru al Academiei Române în 1949, unde rămâne până la sfârșitul vieții. Este rechemat profesor onorific la Facultatea de Litere din București în 1961, încununând o activitate de patru decenii în slujba aflării caracterelor interne ale literaturii.

III. Activitatea literară.

Creația călinesciană atinge consistența enciclopedică și datorită unui profund sentiment de insuficiență literară și culturală. Opera sa, ca diversitate a direcțiilor literare și de cercetare, modalitate de expunere a temelor, motivelor abordate, „vine în întâmpinarea unui complex secular în fața occidentului, a culturii și literaturii occidentale superioare.”[11]Atât calitativ cât și cantitativ, Călinescu însuși recunoaște în prefața la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale sau emotive care au ca scop (sau cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic”. „Disocierea dintre cultură și literatură, specific călinesciană înseamnă a reafirma predominanța criteriului estetic.”[12] De altfel Călinescu e unic și prin poziționarea sa față de teoria genurilor. Acesta le contestă într-un articol din 1934, în care autorul *Operei lui Mihai Eminescu* combate regulile consacrate de încadrare în gen, afirmând că granițele care le delimitează sunt inexistente, „negând frontierele generice (pretins) arbitrare” și situându-se sub imperativul unificării „expresiei”[13], precum acelea referitoare la roman și teatru, la curentele literare, susținând identitatea de substanță a întregii literaturi și afirmarea omogenității discursului literar.[14] Mai mult, delimitările dintre genuri se estompează la Călinescu în Istoria din 1941, căci există „conexiuni surprinzătoare între comedie și poezie prefigurate în *Principii de estetică* iar plasarea criticii literare în interiorul creației”[15] este cea mai vizionară abordare a sa.

---

[7] Ion Bălu, G. *Călinescu Eseu despre etapele creației*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 459.

[8] G.Călinescu, apud Ion Bălu *Călinescu George eseu despre etapele creației*, Editura Cartea românească, 1970 (p. 74, p. 234, p. 326):„D-l Lovinescu are autoritate fiindcă scrie bine, d-l Ibrăileanu are o autoritate mai mare, deși scrie într-un stil mai opac.”„Astăzi, constată G. Călinescu, intuind o stare de fapt obiectivă, literatura română are critici mai competenți, mai documentați și mai talentați decât Maiorescu.” „Ionel Teodoreanu e un scriitor cu mult inferior reputației sale și adesea chiar fără nici un interes pentru literatur nimeni nu se mai bucură însă de o autoritate identică.” „Hortensia. Papadat-Bengescu are „structura marii scriitoare și opera ei conține prin aceasta mai multă valoare exemplară, decît operele izbutite la un nivel mai jos”

[9]Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, (coordonatori), *Dicționarul scriitorilor români, A-C*, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p.511.

[10] G. Călinescu, motto, apud Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române,* Editura Paralela 42, 2002, p. 7.

[11] Mircea Martin, op. cit. p.10.

[12] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p.1

[13] Andrei Terian, *George Călinescu: a cincea esență*, Cartea Românească, 2009, p. 49.

[14] *Ibidem,* p.15

[15] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p. 909.

„Reacția lui Călinescu față de norma literară, contestarea oricăror reguli fixe prin afirmare unei autorități tutelare estetice, era o încercare de a depăși granițele impuse de limitările culturale genetice. La confluența getismului și a ruralismului care ne definesc cultural și literar se află autohtonia." [16] Călinescu are sentimentul complexului literar și cultural, dar recunoaște și inconsistența occidentală, în ciuda moștenirii culturale. Ceea ce ne lipsește în substratul cultural, ca nație, se compensează prin dimensiunea și calitatea impresonantă și limbajul de o modernitate covârșitoare al operei călinescine.

A publicat monografiile *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), *Viața lui Ion Creangă* (1938), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934-1936), realizând portrete critice și tablouri ale vieții multor scriitori, printre care L. Caragiale, T. Arghezi, B.P. Hasdeu, N. Filimon, monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), un compendiu de istoria literaturii române (1945), studii, conferințe și eseuri (*Principii de estetică*, 1939; *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1946), romane („Cartea nunții", 1933; *Enigma Otiliei*, 1938; *Bietul loanide*, 1953; *Scrinul negru*, 1960), versuri (*Poezii*, 1937; *Lauda lucrurilor*, 1963), teatru (*Șun sau calea neturburată*, 1943). A tradus integral poezia lui Horațiu, a publicat în revistă versiuni din Carducci, Foscolo, Panzini, Gozzi, Metastasio, Cazotte, Gucciardini, Sterne, Grimmelshausen ș.a., iar în volum, „Un om sfârșit" de G. Papini (1923).

„Prin convertire în actual, trecutul capătă valoare istorică, raoirtându-se la Giovani Gentile, spre exemplu." [17]. „De altfel, în operele de început de la Roma, care nu sunt scrieri propriu-zise, stă esența literară de mai târziu, valența documentaristică a arhivelor Vaticanului având ecouri în volumul de muncă de mai târziu, în capacitatea scriitorului de a colabora concomitent la mai multe publicații, de a se impune literar cantitativ și calitativ."[18]

„În direcțiile de cercetare, ca și studii, Călinescu a îmbinat critica estetică, bazată pe capacitatea de a penetra prin maliționizitate" [19], cu efect imediat în crearea unei afinități față de opera literară, cu o percepție istorică, rezultând o critică obiectivă capabilă în același timp să existe individual ca literatură, prin valențele artistice. [20]

În *Estetica basmului*, aceeași viziune artistică este aplicată critic la structurile și motivele basmului românesc sunt analizate dintr-o perspectivă mitică și estetică.

Călinescu dă dovadă de capacitate superioară de înțelegere a fenomenului literar român dar și străin. A scris studii și conferințe dedicate literaturii europene, care nu pot fi înțelese decât în contextul întregii sale personalități critice. Scriitori străini analizați cu voluptate, la care se va raporta, cu trimiteri permanente, sunt Dante, Tasso, Vico, Boccaccio, Carlo Goldoni, Goethe, Hegel, Lessing, Villon, Shakespeare, etc. Ei devin obiectul antologiei *Scriitori străini*, astfel dovedind o vastă cultură universală și o bună cunaștere a limbii în care au scris aceștia.

A publicat constant cronici literare spumoase, prin incisivitate, profunzimea comentariului critic, dar nu injust, spiritul sintetic, în reviste precum „Adevărul literar și artistic", „Gândirea", „Viața Românească" și „Jurnalul de dimineață", adunate ulterior în volume. Volumul *Principii de estetică* (1939) sistematizează o parte din viziunea sa teoretică (1939) și prefigurează *Universul poeziei* prin inventarul ce face obiectul cursului ținut de Călinescu la Iași și București.

Volumul *Impresii asupra literaturii spaniole* un eseu critic, o opera literară, în propria sa accepțiune [21], o lucrare de literatură comparată, considerată necesară în literatura română prin însăși dimensiunea sa de creiona scriitori spanioli, la care Călinescu se raportează prin similitudini cu cei italieni (1946) este chintesență a viziunii sale teoretice. O colecție de motive precum „la locura", „la soledad", „el discreto„ etc., opera este emblematică și pentru terminologia neologică de sorginte italiană.

Adevărate fresce sociale, romanele lui Călinescu, afiliate curentului realist balzacian, sunt scrise relativ târziu și gazduiesc tipologii variate, care se mișcă într-un cadru mai degrabă fantastic și grotesc. Ele sunt fie un tablou al burgheziei bucureștene de la începutul secolului XX, central având tema moștenirii, a avarismului și a formării tinerilor (*Enigma Otiliei* -1938), fie zugravesc liric viața

[16] *Ibidem* p. 77.
[17] D. Micu, *G. Călinescu Între Apollo și Dionysos,* Universitas, Editura Minerva, 1979, p. 386-387.
[18] Ibidem, p. 9.
[19] G. Călinescu apud Ion Bălu, *G. Călinescu, Eseu despre etapele creației*, Editura Cartea Românească, 1970, blurb.
[20] Ion Bălu, *G.Călinescu Spectacolul personalității*, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004, p. 59-66.
[21] Călinescu, G., *Impresii asupra literaturii spaniole,* București, Editura Minerva, 1982, p. 7.

de cuplu și convențiile sociale (*Cartea nunții*-1933)sau problematica socială a epocii cu preocupările sale estetice și culturale (*Bietul Ioanide* -1953) și *Scrinul negru* -1960), romane care ilustrează tranziția spre perioada comunistă.

Prin ultima scriere, *Ulysse* se întoarce la scriitorii români și ciclic la Eminescu, fiind o meditație asupra vieții, operei și personalității scriitorilor români și a poetului căruia Călinescu i-a devenit exeget prin excelență.

Deși nu sunt prima sa preocupare, Călinescu a contribuit și la îmbogățirea literaturii române prin traduceri, în special din limba italiană. Dante Alighieri, în special fragmente din Divina Comedie, ilustrează o afinitate pentru clasicismul italian alături și de alți autori, dar cele mai importante contribuții au fost în sfera studiilor despre literatura universală.

Putem concluziona că personalitatea enciclopedică a lui G. Călinescu și structura sa lingvistică de o complexitate unică, se află la confluența a trei factori fundamentali care i-au definit parcursul academic unic: rigoarea filologică a modelului maiorescian al notării critice, infuzia neologică datorată culturii filologice italiene, deschiderea spre universalitate și crearea unui limbaj cu suflet, după modelul lui V. Pârvan care depășește simpla documentare și se apropie de idealul estetic artistic.

Astfel, lingvistic, Călinescu împletește armonios tradiția națională cu valorile europene, influența romanică cu inovația.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1985.
2. Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura Minerva, 1982.
3. Bălu, Ion, *G. Călinescu.Eseu despre etapele creației*, Editura Cartea Românească, 1970.
4. Bălu, Ion, *G.Călinescu: spectacolul personalității*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004.
5. Bălu, Ion, *Viața lui G. Călinescu*, ed. a II-a, Editura Libra, 1994.
6. Martin, Mircea, *G. Călinescu și complexele literaturii române*, ed. a II-a, Editura Paralela 45, 2002.
7. Micu, Dumitru, *George Călinescu: între Apollo și Dionysos*, București, Editura Minerva, 1979.
8. Terian, Andrei, *G. Călinescu. A cincea excită*, București, Editura Cartea Românească, , 2009.
9. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, coordonatori, *Dicționarul scriitorilor români, A-C*, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

THE NEOLOGICAL LEXICON IN THE ROMANIAN LITERARY LANGUAGE (1881-1960)

Ileana Dora Voiculeanu (Mirea), PhD Student, University of Craiova

Abstract: *The article analyses diachronically the role of the neological lexicon, reflecting the dynamics of the Romanian literary language in a period of normative and stylistic evolution. It shows the cultural dimension of the language of literature through its limitless possibilities of lexical expression that gives the Romanian language its unique character through which it assimilates or challenges the norm. All the transformations in the period that concerns us, 1881-1960 were meant to show the lexicographic tendency of stabilizing the norm through evolution in reaching linguistic unity with a focus on modern structures. It is a complex indicative of the modern language of literature in synchronicity or a certain style whose characteristics are given by the very nature of the lexicon used.*

Keywords: *neological lexicon, Romanian literary language, language of literature, linguistic norm, literary norm*

1. Introducere

Pentru a putea înțelege rolul lexicului neologic în limba literară este necesar să pornim de la noțiunea de limba literară.

Rod al efortului lingviștilor de a o defini pe baza însușirilor sale îngrijite, desăvârșite, corecte, normate, aspectului unitar și rolului său de a culturaliza, limba română literară reflectă drumul ascendent către varianta ei unitară și evoluată, transpusă în fapte de limbă aparținând diferitelor stiluri ce o compun. Existența limbii literare cu precădere în scris nu exclude, însă, o variantă vorbită a limbii literare.

„Accepțiunea de *limbă română literară* implică dihotomia dintre aceasta și limba producțiilor beletristice, cu care a fost identificată mult timp, ca instrument de exprimare a literaturii scriitorilor. Limba română literară nu poate fi studiată comprehensiv decât în perspectivă diacronică, ca manifestare a evoluției normelor lingvistice, ce reflectă progresul general al limbii naționale”.[1]Ea se identifică cu „varianta standard (folosită de un vorbitor instruit, nespecializată)”[2] unitară și supra-dialectală a limbii române, utilizată în toate domeniile oficiale și culturale ale societății (administrație, justiție, învățământ, știință, mass-media).

2. Sistem, limba literară normată, uz

În manieră saussuriană, raportul dintre limba ca sistem de norme și vorbire, uz este decelabil tridimensional, norma fiind situată coșerian între sistem și vorbirea individuală:

a. „Limba văzută ca sistem structural de elemente, flexibil, bine organizat, independent de manifestările vorbirii individuale.
b. Limba națională ca variantă cultivată și unitară nu se indentifică cu schema ideală, ci selectează din sistem variante, care nu încalcă sistemul și nici istoria, concretizate în vorbire, cu care se află în interdependență, la sistem îmbogățit, normă largită.
c. Vorbirea care reprezintă uzul, manifestarea vie, individuală a limbii fiind dependentă de gradul de cultură și împrejurări.”[3]

Este important de menționat faptul că „norma literară nu se identifică cu norma lingvistică, convențiile lingvistice ale exprimării cultivate fiind diferite de caracterul structural normat al limbii.”[4]

---

[1]Ștefan Munteanu, Vasile, D. Țîra, *Istoria Limbii Române literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 7.
[2] Ion Gheție, *Introducere în studiul limbii române literare*, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1982, p. 22.

[3]*Ibidem,* p. 18.
[4] Dragoș Vlad Topală *Compendiu de istorie a limbii române literare (până la 1881),* Craiova EUC, Editura Universitaria, 2001, p. 14.

Asemănarea dintre cele două este de natură istorică, „caracterul variabil în timp”[5] normele literare fiind constituite în diacronie, iar cele lingvistice în sincronie.

O operă literară devine un document de istorie a limbii, o oglindă a drumului parcurs de un cuvânt de la origini până la momentul folosirii lui, văzut în evoluția sa, în diacronie, tendința fiind de modernizare, ținând cont de normele lingvistice constituite sincronic și consemnate în dicționare sau lucrări academice. Studiul lexicului neologic oferă posibilitatea demonstrării evoluției literare în perioda 1881-1960, atât din punct de vedere al normelor literare cât si al celor lingvistice, cu accent pe influența culturală, dar și ca rezultat al nivelului academic cu efect inovativ, al formării scriitorului. Astfel, convenția și tradiția literară acceptă uzul, aflat într-o permanentă oscilație între fixare și evoluție, care devine literar, prin selecție, în stabilirea normei.

3. Limba literară.Stilul beletristic

Caracterul normat se manifestă în toate compartimentele limbii, fonetică, gramatică, lexic, limitele normei fiind forțate prin uzul individual. O limbă literară caută mereu echilibrul între fixare și evoluție, se formează într-un anumit moment în diacronie, având caracter istoric.

Limba literară oferă un model de studiu pentru lingviști, un document de epocă, un mod de forțare a limitelor normei, puse în valoare de scriitori.

Studiul limbii scriitorilor din perspectiva istoriei limbii literare nu exclude elementul individual al scriitorului, accentuând trăsăturile generale ale limbii naționale.

Din punct de vedere lingvistic, stilul beletristic este un stil al limbii literare.

La funcția social-culturală a limbii literare normate, limba literaturii mai adaugă funcția estetică, realizată prin figuri de stil, care o deosebesc de limba populară. Comunicarea artistică e de ordin estetic.Tabloul complet cuprinde tranziția de la uzul individual centrat pe comunicarea eficientă semantică și afectivă, la limba literară normată, cu rol reglator constrictiv.Varianta artistică cuprinde extinderile de sens, originale, inedite, îmbogățirea estetică a limbii prin nuanțare semantică, acordare sintactică și varietăți stilistice, un salt calitativ, mai degrabă decât cantitativ. Noutatea limbii scriitorului nu constă atât în inventarea de cuvinte noi, ci mai degrabă de a da sensuri noi unor cuvinte deja existente și de a le organiza în manieră proprie, estetic și mai ales de a provoca o intepretare diferită în funcție de percepția și maniera proprie de interpretare a fiecărui cititor.

Intrând în contradicție cu termeni vechi populari, anumite cuvinte capătă o valență aparte, inedită, fie dialectal, fie prin raspândirea limitată, scriitorul devenind creator de cuvinte pe care uneori le impune. Evolutiv, neologismele se situează pe ultima treaptă, după termenii vechi și cei populari, dând acel aspect greu de perceput pentru un străin, dar care îi dă individualitate tocmai datorită acestui factor.

4. Periodizarea limbii române literare

Se disting trei perioade esențiale în istoria limbii române literare care surprind momentele importante în procesul ei de unificare. Perioada veche (sec XVI-a până în jurul anului 1780); perioada de tranziție spre epoca modernă (1780-1830) și perioada modernă (1830–până în zilele noastre), aceasta din urmă fiind defalcată în alte trei epoci mai mult sau mai puțin mobile („epoca discuțiilor privind unificarea limbii literare, a apărării bazei ei populare, a dezvoltării limbii artistice și a creării stilurilor publicistic, administrativ și științific, situată în intervalul 1830-1870, epoca desăvârșirii limbii artistice între anii 1870-1900 și epoca contemporană de la 1900 până în prezent” [6]

5. Direcții ale limbii literare

Procesul de unificare lingvistică al epocii moderne este prefigurat de Școala Ardeleană și conceptul ei purist impus în perioada 1780-1836, accentuând ideea de latinitate, pentru a îndepărta elementele slave din limbă. Ion Heliade Rădulescu, în perioada 1836-1881, milita pentru introducerea de termeni neologici în limba literară care să coexiste cu termeni clasici proveniți din

[5] Ion Gheție, *Introducere în studiul limbii române literare,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 32, apud Dragoș Vlad Topală *Compendiu de istorie a limbii române literare (până la 1881),* Craiova EUC, Editura Universitaria, 2001, p. 15.
[6] Ion Gheție, *Istoria limbii române literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 30-31.

latină, prin împrumutarea de noi cuvinte din limbile europene de cultură, pentru a exprima noțiuni indispensabile în procesul de modernizare al culturii. „Procesul relatinizării însumează mai multe curente neologice, raportarea fiind la limba literară, chiar dacă aceasta însemna fie limba literaturii fie stilul operei științifice”.[7] Toate aceste mișcări de consolidare a unei limbi literare care să o apropie cel mai mult de esența ei unitară lingvistică și de modernizare a structurilor, se cristalizează în perioada 1881-1960. Asistăm acum la declinul latinismului prin apariția celei dintâi ortografii oficiale și adoptarea modelului muntenesc, perioadă care impune, nu fără obstacole, principalele norme supradialectale de către Academia Română, în paralel cu o afirmare a caracterului unitar al limbii, odată cu statul român unitar în 1918. Ca o reacție la purismul Școlii Ardelene, scriitorii își îndreaptă acum atenția către limba populară, de unde și afluența de termeni regionali în operele unor scriitori ca Hogaș sau Coșbuc. Firesc, apare o reacție împotriva neologismului de origine latino-romanică, atât de îndragit în epoca trecută, în ciuda unor contestatari vehemenți ca S. Pușcariu dar și susținători fervenți, precum Titu Maiorescu, în Muntenia și Translivania, unde latinismele s-au menținut vreme mai îndelungată. Rezultatul a fost un compromis, coexistența termenilor neologici cu dublete din fondul vechi al limbii.

6. Limba literară normată 1881-1900 și neologismele

6.1.Gramatici și dicționare în perioada 1881-1900

În această perioadă, se remarcă tendința de sistematizare și ilustrare a faptelor de limbă. Principalele aspecte normate ale limbii în această perioadă privesc fonologia, ortografia, morfologia, sintaxa, la care se adaugă etimologia, și semasiologia sau semantica.

Dicționarele și gramaticile vremii sunt susținute intens de regulile ortografice publicate periodic de Academia Română. Accentul este pe caracterul teoretic și abordarea științifică a gramaticii.

Se remarcă „contribuțiile însemnate ale unor lingviști precum Gh.Ghibănescu, H. Tiktin, Al. Phillipide, al căror efort se concentrează în gramatici atât de uz școlar, cât și cu caracter teoretic, cu accent pe abordarea științifică.

Având la bază manuscrisele lui A. Lambrior, *Gramatica română. Fonetica și morfologia* (1892) aparținând lui Gh.Ghibănescu, tratează fonologia, fonetica, scrierea și pronunția, precum și formarea cuvintelor, morfologia ocupând partea cea mai consistentă.” [8]

Ioan Nădejde scrie în această perioadă „*Gramatica Limbei române. Fonetica, etimologiea, sintaxa și istoriea limbei pentru clasele liceale după lucrările lui Diez, Cipariu, Hâjdău, Lambrior, etc* ., care apare în 1884. Pe lângă fonetică și fonologie, gramatica sa mai cuprinde și *Sintaxa și Istoriea limbei române* .”[9]

Normele vremii la final de secol al XIX-lea sunt fixate și prin *Gramatica română. Etimologia și sintaxa* lui H. Tiktin, care apare în 1893 în două volume, cu o a doua ediție în 1895, structurată în trei părți: *Fonologia, Morfologia și Sintaxa*.”[10]

„Finalul secolului este marcat de apariția *Gramaticii elementare a limbii române* a lui Al. Phillippide apărută în 1897. Cele trei părți ale lucrării *Sunetele. Formele, Înțălesul formelor* servesc scopului autorului de a realiza „un țel mai înalt” și anume elaborarea unei istorii a limbii române.”[11]

În paralel, în domeniul lexicografiei, perioada impune „*Dicționarul academic*, în mai multe încercări de-a lungul timpului, prima în 1884, care aparține lui Hașdeu, în 1897, Al. Phillipide, 1907, Sextil Pușcariu. Monumentalul *Etymologicum Magnum Romaniae*, scris de B.P. Hașdeu în trei volume, ramâne nefinalizat, acesta oprindu-se la cuvântul *bărbat*.”[12]

Neologismelor li se dedică un număr redus de dicționare*, Cel mai nou dicționar de buzunar pentru tălmăcirea cuvintelor radicale și zicerilor streine din limba română* (1886) de Adolphe

[7] Mihaela Mancaș, *Istoria limbii române literare(secolul al XIX-lea)*, București, TUB, 1974, p. 6.
[8] Marius Sala, Nicolae Saramandu, *Lingvistică românească*, București, Editura Academiei Române, 2018, p. 176-182.
[9] *Ibidem*, p. 178
[10] *Ibidem* p. 179.
[11] *Ibidem* p. 180.
[12] *Ibidem*, p. 255.

Steinberg având valoare istorică. În 1896, Lazăr Șăineanu publică *Dicționarul universal al limbei române* , un „adevărat fenomen cultural”[13]

„Lexicografia bilingvă este reprezentată prin *Nouveau dictionnaire roumain- français,* de Frédéric Damé (1893-1895), cu accent pe analiza semantică detaliată, sensuri secundare și analiza frazeologică.”[14]

6.2.Împrumuturile

Prezente încă de la finalul secolului al XVIII-lea, ca rezultat al preocupării pentru expresia îngrijită și ancorată în realitatea culturală a epocii, împrumuturile apar din necesitatea de a substitui noțiuni lipsă aparținând domeniului cultural. Scopul era evident acela de a obține o expresie modernă adaptată la realitatea culturală în evoluție și datorită deschiderii spre occident. Unul din rezultatele acestei deschideri care a continuat și la final de secol XIX reprezintă penetrarea în română a numeroase împrumuturi prin care se încerca apropierea de modelele europene ale unor țări ca Franța, Italia, Austria, Germania, etc.

Cuvintele străine, atunci când nu există diferențe între cele două sisteme fonetice, sunt asimilate. Deosebirile mai pronunțate determină modificări fonetice dictate de sistemul fonetic al limbii care împrumută.Cuvinte din franceză terminate în *–eux* sufixul nominal, *choffeur, professeur*, devin în limba română *e(r)sau o(r)*: *șofer, profesor* sau același sufix adjectival: *capricieux, monstrueux,* devine *capricios, monstruos.* Altele ca *faveur* au avut ca model substantivul latinesc *favor, -ris* și a devenit *favor* cu varianta *favoare* unde *ö* devine *oa* copiate și de *culoare* < *couleur, pudoare* < *pudeur, vigoare*<*vigueur*. Interesantă este forma unor neologisme terminate în *–ie* sau (*ț*-)ie pe care curentul latinist le-a impus în epocă, așa cum transpar în neologisme ca *nație* corespunzând lat. *–io* (*natio*) sau ital *–ione* (*nazione*), cu variante abandonate ca *introducție, realizație,* concurate apoi de *–iune* după 1860, sub influența latinistă, *nație* devenind *națiune, misie, misiune,* cu forme perimate *constituțiune, situațiune*. La Călinescu se păstrează sufixul *–iune* în *chestiune,* care la sfârșitul secolului al XIX-lea apărea cu forma *chestie* la A. Phillippide, G. Ibrăileanu și chiar Iorgu Iordan, formă contestată de Titu Maiorescu și contemporani care propun înlocuirea lui cu *întrebare* respectiv *problemă* .[15]

Perioada se impune, astfel prin înlocuiri ale unor forme învechite ca rostirile dure, *slujaște, greșaște,* preferința fiind de rostire muntenească cu caracter de normă a vremii, rezultat al unificării lingvistice în derulare.În procesul de adaptare al neologismelor la final de secol XIX, se distinge influența pregnantă specifică limbii române literare moderne, constituite sub influență latino-romanică diferită de influența slavonă, maghiară, germană la începutul secolului.[16]

6.3.Etapa marilor clasici și a direcției junimiste 1881-1900

Etapa de maturizare a limbii române literare se caracterizează prin echilibrul între tradițional și modernism manifestat la nivelul lexicului, prin introducerea cu măsura neologismului romanic.

Proza lui Ioan Slavici, *Moara cu noroc* (1881), nuvela psihologică și *Mara* (1894), romanul destinului, marchează trecerea către realismul social folosind un lexic psihologic și economic.

În ale sale pagini de memorialistică, *Amintiri din copilărie* (1881-1882), Ion Creangă realiza un tablou autentic al satului românesc moldovenesc într-un limbaj autentic, „dialectal, artistic”[17] „lipsit voit, de neologisme”[18], tocmai pentru a crea culoarea locală.

La Creangă, în stil oral caracteristic, „vechea mentalitate patriarhală a înțelepciunii cu o carte își arată puterea față de noua mentalitate de cărturari.”[19]Odată cu Delavrancea se remarcă în epocă,

[13] *Ibidem*, p. 256.
[14] *Ibidem*, p 257.
[15]Ștefan Munteanu, Vasile, D. Țîra, *op.cit.* p. 200-202.
[16]Despina Ursu, N.A. Ursu, *Observații privitoare la adaptarea neologismelor în limba română*, în L.R. XV, nr. 3/1966, p.247.
[17]George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 480.
[18]Mihaela Mancaș, *op.cit.,* p. 209
[19]George Călinescu, *Ulysse*, București, Editura pentru literatură,1967, p. 75.

nuvelistica în stil oratoric, în *Sultănica* (1885) și *Hagi Tudose* (1887), „suferința sedusei” [20] împletindu-se cu „avariția caricaturală”[21].

Poezia e reprezentată de Eminescu, care la momentul 1883 scria versuri „cu idei, cu filozofie, cu mare retorică, prin enunțarea simplă a sentimentelor”[22]. Termenii filozofici și abstracți se împletesc în „etapa reclasicizării expresiei poetice, perioada abstractizării imaginilor, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvintelor.”[23] Caracterul livresc de factura clasicizantă al poeziei eminesciene este dat de un limbaj neologic prin excelență.”[24]

George Coșbuc în *Balade și idile* (1893) și *Fire de tort* (1896), reușește să impună într-o poezie, „amestec de baladă, anecdotă și idilă rurală”[25], viața satului și natura, folosind un lexic rafinat prin precizia clasică, în ciuda aparenței populare.

Macedonski introduce simbolismul în lirica poetică în 1895, cu accent pe senzorial la nivel lexical.

Dramaturgia este reprezentată de Caragiale, „naturalistul nostru prin excelență”[26], care în *O scrisoare pierdută* (1884) și *D-ale carnavalului*, impune comedia de moravuri și preferința pentru patologie și sociologie în drama *Napasta* (1890).

Momentul Maiorescu trasează prin *Critice* normele limbii literare, îndemnând la prudență în favoarea unei măsuri corecte în folosirea neologismului.

7. Limba literară normată 1900-1960

7.1.Gramatici și Dicționare 1900-1960

Prima jumătate a secolului al XX-lea se caracterizează prin lucrări didactice normative procupate să surprindă raportul dintre normă și uz, dar și lucrări științifice care au drept scop investigarea faptelor de limbă cu renunțare la preocupările istoriste în favoarea studiului românei contemporane care va deveni dsciplină de studiu independentă. Publicându-și ortografia, dicționarele și gamatica între 1953-1960, Academia a consfințit de fapt ceea ce rezulta firesc dintr-o înceată dar sigură evoluție a limbii literare.[27]

„Anul 1900 aducea o gramatică a limbii române în limba franceză structurată în trei părți: *Fonetica , Morfologia și Formarea cuvintelor, Cours complet de grammaire roumaine* scrisă de I. –A Candrea.

Ioan Slavici publică în 1914 *Gramatica limbii române în doua părți: Etimologia și Derivațiunea*, cu scopul declarat „de a se adresa unui public mai larg pentru înțelegerea regulilor sintactice.”[28]

Aceeași preocupare pentru aspectul normat apare și în „*Gramatica limbii românești (morfologia) pentru folosința tuturor* a lui August Scriban, publicată la Iași în 1925. Structurată pe trei componente principale, fonetica, morfologia și sintaxa, gramatica descrie limba standard, cu observații de istoria limbii și mențiuni referitoare la formele regionale” [29]

Secolul al XX-lea debutează cu o serie de dicționare explicative unilingve[30], etimologice sau enciclopedice, *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească”* (1931) de Ion-Aurel Candrea și Gheorghe Adamescu, cu accent pe partea teoretică și explicativă, urmat în 1939 de *Dicționarul limbii românești* (*Etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme*) a lui August Scriban.

[20] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p. 569.
[21] *Ibidem*, p.572.
[22] *Ibidem*, p. 84.
[23] Mihaela Mancaș, *op.cit.*, p.157.
[24] *Ibidem*, p. 164.
[25] George Călinescu, *Ulysse*, București, Editura pentru literatură,1967, p. 80.
[26] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982, p.496
[27]Ion Gheție, *Introducere în studiul limbii române literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 84.
[28] Marius Sala, Nicolae Saramandu, *op. cit.*, p. 182.
[29] *Ibidem*, p. 183-184.
[30] *Ibidem*, p 255.

Lexicografia bilingvă este exemplificată de *Dicționarul român-german (Rumänische-deutsches Wörterbuch* (1903-1925), în trei volume, aparținând lui H. Tiktin „cu accent pe aspectul literar, sursele bogate, organizarea semantică pe bază istorică."[31]

„Înființarea Institutului de Lingvistică în 1949 determină reluarea *Dicționarului Academiei,* cu revenire în anul 1959, după întreruperi repetate și a *Dicționarului limbii române contemporane* (1955-1957), sub îndrumarea lui Dimitrie Macrea și Emil Petrovici.

Dicționarul limbii române moderne (1958) a lui Dimitrie Macrea este cea mai bogată listă de cuvinte cu accent pe criteriul uzului și introducerea unor cuvinte recente, ilustrații și indicații etimologice." [32]

7.2.Lexic

Perioada modernă se caracterizează prin adeziunea totală, organică a lexicului limbii literare la cultura occidentală, în perioada 1880-1918, prin afirmarea unității de stat, culturală și lingvistică. Apogeul evoluției între cele doua războaie, când vocabularul literar își regăsește unitatea, precede perioada restricțiilor impuse de „limba de lemn" a aparatului comunist. Există reacții în calea afirmării neologismelor, odată cu dispariția aspectelor legate de adaptarea fonetică și morfologică a neologismelor. Acestora li se opun barierele fondului vechi lexical, prin uzitarea regionalismelor. După Primul Război Mondial, are loc o explozie de neologisme, mai ales de origine franceză prefigurată încă din vremea Școlii Ardelene și orientarea către originea latină.

Rezultatul a fost o păstrare a neologismelor exact în forma lor actuală în perioada 1920-1930 sub influența franceză. Procentul elementului latino- romanic a devenit covârșitor. El reflectă tendința de evoluție a limbii căci așa cum afirma G.Călinescu referindu-se la cartea *Manueletto rumeno,* a profesorului său Ramiro Ortiz: „Neologismele nu le adoptă un român cult ca să latinizeze o limbă destul de latină, ci ca să urmeze progresul ideilor europene, care cu adaptările naționale de care vorbeam, se exprimă într-o limbă internațională". Tot el explică și ceea ce astăzi numim etimologie multiplă, în cazul cuvântului *venerabil,* care provine din fr.*venerable,* dar de ce nu și din ital. *venerabile*. [33]

Neologismele devin o necesitate în limba literară, un atribut al omului cult căci toți suntem datori cu un pas înainte, necesitatea fiind dictată de nevoia de a găsi posibilități multiple de exprimare a unor stări variate, și sensuri nelimitate care reflecă atât erudiția autorului cât și percepția proprie a cititorului, care prin expunere la neologisme devine și el un om cult. Astfel, se forțează limitele cunoașterii și nu putem decât sa fim recunoscători pentru aceasta. În ciuda unor forme ușor arhaice și pedante terminate în *–iune* , de care este responsabil tot G. Călinescu, (*percepțiune, contribuțiuni, aplicațiune* etc), perioada se impune printr-o tendință de cultivare a limbii, depășind preocuparea exclusivă a lingviștilor și devenind o datorie morală a tuturor oamenilor instruiți.

7.3.Etapa de tranziție, a scindării între tradiționalism și modernism în limba literară 1900-1918

Secolul al XX –lea lasă să răzbată conflictul între modernism și tradiționalism, reflectat și la nivelul lexicului.

Lumea tradițională transpusă printr-un lexic rural, arhaic și regional transpare în Sămănătorism și Poporanism intră în opoziție cu neologismele urbane foflosite în exces.

Ion Minulescu și George Bacovia scriu o poezie simbolistă din care răzbat neologisme senzoriale și cosmopolite.Termeni din sfera muzicii, a pietrelor prețioase și a stărilor vagi, nevrotice se împletesc cu exotismul, călătoriile și senzorialitatea sau degradarea materiei și angoasa existențială.

Mihail Sadoveanu, al cărui debut este în 1904, marchează realismul de tranziție în opere care oglindesc bogăția limbii vechi și a cronicarilor.

---

[31] *Ibidem,* p. 257.
[32]*Ibidem,* p. 258-259.
[33]Ștefan Munteanu, Vasile, D. Țîra, *op.cit.,* p. 190.

În romanul realist *Mara* (1906), Slavici utilizează neologismele pentru a descrie mecanismele economice (lumea breslelor, a comerțului) și evoluția socială a personajelor din Transilvania, într-un stil conservator.

Stilul sobru, fără artificii retorice caracterizează și nuvelele de început ale lui Liviu Rebreanu (*Frământări*,1912), neologismul redând chirurgical trăirile interioare și conflictele morale, preambul la marele roman obiectiv din 1920.

7.4.„Epoca de aur" a literaturii române 1919-1944

În perioada interbelică (1919–1944), limba română literară atinge apogeul prin diversitate tematică și inovație stilistică. Neologismul devine mijloc de definire a limbajului intelectual, depășind faza experimentală.

Proza este caracterizată de diversificarea registrelor. Liviu Rebreanu, cu *Ion* (1920), *Pădurea spânzuraților* (1922) și *Răscoala* (1932), impune romanul modern obiectiv, într-un stil „anticalofil", cu un lexic diversificat, unde neologismul are rol pur funcțional, de observație socială și psihologică obiectivă.

Camil Petrescu reprezintă romanul analitic, subiectiv, cu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*(1930) și *Patul lui Procust* (1933), folosind lexicul conștiinței, al discursului intelectualizat.

În *Concert din muzică de Bach* (1927), Hortensia Papadat-Bengescu folosește neologismul necesar analizei subiective și mediului citadin rafinat cu aplicare în filosofie, psihologie, muzică și medicină.

De la romanul vieții pastorale *Baltagul* (1930) care recuperează valorile arhaice și magice ale limbii, Mihail Sadoveanu trece la cultivarea dimensiunii istorice în *Frații Jderi* (1935-1942).

George Călinescu în *Enigma Otiliei* (1938), creează un model de lexic balzacian adaptat modernității, melanj de rigoare clasică și ironie modernă, cu neologisme din sfera arhitecturii. (Vestimentației și tipologiilor umane).

Maitreyi (1933) impune o lume exotică în termeni neologici de introspecție, specifici trăirilor lui Mircea Eliade.

Poezia epocii reconfigurează metafora. Lucian Blaga, prin *Poemele luminii* (1919) folosește lexicul expresionist și filosofic pentru a defini nuanțe de mister, metafizic, absolut.

Tudor Arghezi în *Cuvinte potrivite* (1927) este un revoluționar al limbajului poetic prin „estetica urâtului", creînd o punte între neologism, argou și termen religios.

7.5.Perioada literară 1945-1960

După 1944, conflictele mocnite datorate constrângerilor ideologice și realismului socialist din comunism, transpar la nivelul limbii literare prin rigidizare ideologică, cu termeni noi din sfera politică și socială, care descriu veridic colectivizarea, lupta de clasă și masele populare. Marin Preda în *Moromeții* (1955), reușește să salveze autenticitatea limbajului care redă ultimele zvâcniri ale unui sat aflat în pragul destrămării, când „timpul nu mai avea răbdare".

Un realism dur, cu un lexic argotic, periferic, foarte bogat și pitoresc răzbate în *Groapa* (1957) lui Eugen Barbu.

Nicolae Labiș cu *Primele iubiri* (1956) reprezintă „generația șaizeciștilor" în formare.

În *Cartea Oltului* (1945) reportaj literar și poem în proză impun neologismul tributar entuziasmului constructiv al epocii sau descrierii geografice sau industriale.

8. Concluzie

Lexicul neologic în limba română literară în perioada 1881-1960 este capabil să reflecte diacronic evoluția limbii literare, fie ca rezultat direct al unei influențe străine adaptate la rigoriile limbii, fie ca ultimul strat de cuvinte intrate în limbă, trădând preocuparea pentru exprimarea cultivată rod al formării academice sau preferinței culturale sau literare a scriitorilor.

O operă literară devine un document de epocă, o radiografia limbii literare văzute ca fapte de limbă, o oglindă a drumului parcurs de cuvânt, (normele fiind create diacronic), de la origini până la

momentul folosirii lui, surprins într un moment din evoluția sa normativă (raportat lexicografic sau în lucrări academice, sincronic), tendința fiind de modernizare, dar adaptat la universul unic al fiecărui scriitor, capabil să transceadă barierele lingvistice prin unicitate.

Creatorul de limbă națională adaptatează de la nevoile sale de exprimare, sistemul, care dau un uz individual, plin de talent. Numai unul, însă, este esteticianul de limbă literară, care poate crea propriu sistem de lingvistic prin atributele sale de creator de limbă.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, George, *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967.
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982.
3. Gheție, Ion, *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
4. Gheție, Ion, *Introducere în studiul limbii române literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
5. Mancaș, Mihaela, *Istoria limbii române literare. Perioada modernă* (secolul al XIX-lea), București, TUB, 1974.
6. Munteanu, Șt., Țâra, V. D., *Istoria limbii române literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
7. Topală, Dragoș, *Compendiu de istorie a limbii române literare (până la1881)*, Craiova, EUC, Editura Universitaria, 2001.
8. Ursu, Despina, Ursu, N. A., *Observații privitoare la adaptarea neologismelor în limba română*, în LR (Limba Română), XV, nr. 3/1966, p. 245-254.

THEMATOLOGICAL MUTATIONS OF THE 20TH-CENTURY NOVEL. THE DYSTOPIAN NOVEL

Alexandra Ruscanu
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: *The paper examines the thematic transformations of the twentieth-century novel, focusing on the consolidation of the dystopian novel as a representative literary form of modernity's social imaginary. The historical context, marked by the two world wars, totalitarian regimes, and major social transformations, encouraged the emergence of fictional worlds shaped by political control, alienation, and the restriction of individual freedom. The study discusses the relationship between utopia and dystopia, emphasizing the complementary nature of these two forms of social imagination. It also analyzes several defining features of dystopian fiction, such as the construction of negative fictional societies and the configuration of a protagonist who comes into conflict with the dominant political order. The discussion refers to representative works such as 1984, Brave New World, and Fahrenheit 451.*

Keywords: *dystopian novel, utopia/anti-utopia, totalitarianism, narrative subversion, historical consciousness*

Secolul al XX-lea marchează pe harta evoluției romanului un punct nodal, atrăgând după sine o serie de mutații datorate modificărilor epistemei moderne. Contextul istorico-politic are, în această situație, un aport semnificativ și decisiv. Raportându-ne la o perioadă convulsionată, poate chiar devastată de ororile Primului Război Mondial și augmentate de cel de-al Doilea Război Mondial (ideologiile totalitare în floare, aprehensiunea colectivă generată de iminența distrugerii lumii, haosul, bestialitatea omului), putem identifica o primă interversiune a predilecției autorilor pentru un anumit tip de roman. Transpunerea realității maladive în universul fictiv, literaturizarea sa, devin coordonate esențiale pentru *romanul distopic*.

Distopia pare a nu se bucura de o definire conceptuală proprie, independentă, aceasta fiind definită prin raportarea la *eutopie* – o definiție stipulativă, deci. Astfel, distopia ne este prezentată ca fiind la antipodul utopiei, termen aplicat acelor lumi fictive negative. Făcând apel la sfera etimologiei, ne îndreptăm atenția către greaca veche care segmenta termenul în felul următor: *dys-topos* = loc rău, de la *u-topos* = niciun loc, nicăieri, *eu-topos* = loc bun. Joncțiunea celor două tipuri de discurs narativ nu se datorează unei lipse de interes a teoreticienilor, ci mai degrabă se justifică prin pricina similitudinilor învederate. Antiutopia, asemeni utopiei, „se bazează pe un sistem oligarhic ferm, care a acaparat locul cuvenit divinității"[1], așa cum remarcă Bogdan Crețu, și nu doar. O serie dintre mecanismele de construcție ale discursului utopic sunt împrumutate de cel distopic. Ce este, așadar, distopia? Mircea Opriță ne oferă un răspuns destul de mulțumitor în studiul său intitulat *Discursul utopic*: „distopia descrie societăți ipotetice conținând imaginile unor lumi, prin definiție, mai rele decât cea contemporană autorului"[2], societăți plasate cel mai adesea în viitor și care potențează tendințele inacceptabile ale prezentului.

Insistând puțin asupra raportului utopie-distopie, identificăm observația lui Mircea Opriță ca fiind ineluctabilă: cele două nu sunt nicidecum într-un raport de contrarietate, așa cum s-ar putea crede la o primă vedere (superficială), ci, mai degrabă, într-un raport de complementaritate. Brian Stableford afirma că „pe măsură ce crește speranța într-un viitor mai bun, teama de dezamăgire crește inevitabil și ea, iar pe când orice viziune a utopiei viitoare încorporează un manifest privitor la o credință sau o acțiune politică, oponenții acestei acțiuni sau credințe se vor strădui inevitabil să arate că urmările ei nu sunt utopice, ci oribile"[3]. Și Cătălin Constantinescu susține apropierea învederată: „Antiutopia continuă tradiția utopiei din punct de vedere al invenției și tehnicii,

[1] Bogdan Crețu, *Utopia negative în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p.26.
[2] Mircea Opriță, *Discursul utopic*, Editura Cartea Românească, București, 2000, p. 213.
[3] *Idem*.

dar diferă în privința intenției. În locul bunăstării, disperare și mizerie; în locul înfloririi, sfârșitul umanității”[4], ori, cum vedem la Ciorănescu, „antiutopia nu înseamnă o depășire a utopiei, ci că este o utopie care atrage concluzii negative”[5]. Și Sorin Antohi vede în distopie o descendență a utopiei: „Antiutopia ar putea fi considerată fără a greși o expresie a maturizării genului, ca și o modificare a perspectivei: pe cînd utopia promite, antiutopia radiografiază. Prima uzează de retorica profeției, a doua se mulțumește cu cea a reportajului. Din punctul de vedere al receptorului, utopia, desigur, își disimulează mai bine spiritul. Antiutopia, în schimb, e un fel de utopie pe înțelesul tuturor”[6]. Oricum, în ambele cazuri, rămâne indiscutabil faptul că avem un roman cu teză în fapt, un „roman simbolic” cum îl etichetează Albérès.

Contra-utopia, popularizată sub denumirea de distopie ori utopie negativă, este, fără îndoială, întruchiparea unui discurs subversiv. Este o literatură de frondă, un răspuns la structurile utopice sociale, și nu doar, ale epocii. Capătă rezonanță în special în perioada interbelică întrucât, după cum bine știm deja, sentimentul de apostazie este puternic alimentat de condițiile generate de Primul Război Mondial și de tensiunea încă existentă. În mod evident, primele nume care ne apar în minte sunt Aldous Huxley (*Minunata lume nouă*) și George Orwell (*1984, Ferma animalelor*).

Deși se consolidează abia în secolul al XX-lea, găsim urme ale anti-utopiei în opere antecedente. Printre cele mai vechi scrieri de acest tip avem piesa de teatru semnată de Aristofan *Adunarea femeilor*, datată din 391 î.Hr., ce ne prezintă un scenariu ipotetic în care controlul statutul este preluat de o grupare de femei din Atena și instaurează o serie de reforme considerate a fi nechibzuite și stupefiante la acel timp. O operă care profilează cu mai multă acuratețe ideea de utopie negativă este cea a lui Jonathan Swift din 1726, *Gulliver's Travels*, prin edificarea unor lumi ficționale abominabile ce au la bază realitatea imediată a autorului. Secolul al XX-lea reprezintă așadar apoteoza romanului distopic datorită fluxului *in crescendo* al operelor cu acest caracter, întrucât se înregistrează „o înclinație deosebită pentru contrautopiile care imaginează dezvoltări extreme ale unui stat totalitar”[7]. Printre cele mai notorii opere care explorează statul totalitar în manieră literaturizată se numără și: *Noi* (1920) de Evgheni Zamiatin, *Minunata lume nouă* (1932) de Aldous Huxley, *Ferma animalelor* (1945) și *1984* (1949) de George Orwell la care mai adăugăm și romanul *Fahrenheit 451* (1951) de Ray Bradbury.

Se înregistrează astfel o perindare în tematologia romanului către singurătatea și iubirea puse sub semnul crizei de comunicare specifice veacului ororilor, suferința deci, rebeliunea ca răspunsul al modernității în fața atrocităților secolului. Un rol-cheie îl joacă aici personajele înzestrate cu o conștiință a istoriei stridentă. Un exemplu revelator este aici personajul protagonist din *1984*, Winston Smith, un ins puternic influențat de lumea sa, cu o puternică conștiință a fatalității. Totalitatea acțiunilor sale sunt poziționate în amonte cu statul, conturând un personaj temerar, însă cuprins de o mânie nimicitoare. Pornind de la personajul lui Orwell ca personaj prototip pentru romanul distopic, putem contura un profil în linii mari al eroului antiutopiei. Aceasta este un personaj cu profunzime psihologică, petulant și instigator, mânios și facțios., rătăcitor în ceea ce presupune credința. Personalitatea sa se concretizează raportându-se la societatea maladivă. O altă trăsătură muabilă, însă totuși frecventă la eroii contra-utopiei, este opțiunea pentru tineri în ipostaza de răzvrătiți. *Portocala mecanică* (1962) propune o astfel de situație, în care Alex, protagonistul, povestește experiențele sale violente – pentru că violența este, de asemenea, o sursă fructuoasă pentru distopii – cu statul.

Politica, și metehnele presupuse de aceasta, promiscuitatea pe care o presupune, învăluie o parte destul de mare dintre romanele antiutopice. Preceptele unui astfel de univers se bazează, de fapt, pe idealurile utopice, care, degenerate, conduc inevitabil la distopii. Lista operelor de acest tip este numeroasă, devenind rapid o preferință și pentru cinematografie.

Alături de tiraniile ideologice, de distructivele totalitarisme ce copleșesc ființa umană, progresul tehnologiei este privit și el cu abhorare și înfricoșare. Justificările sunt cât se poate de inteligibile: tehnologia dăunează comunicației interpersonale. Ne gândim, desigur, la celebra operă a

[4] Cătălin Constantinescu, *Paradigme literare ale utopiei*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2004, p. 106.
[5] *Idem.*
[6] Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Ediția a II-a, Revăzută, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005, p. 186.
[7] Mircea Opriță, op. cit., p. 31.

scriitorului și criticului literar englez E.M. Forster, *Mașina se oprește* (1909). Forster ne prezintă o mostră de ficțiune splendidă despre o societate retrasă în lumea subterană, a cărei viață se bazează exclusiv pe o mașinărie uriașă atotputernică, ce pare a substitui rolul divin. La un nivel metatextual, opera sa este imagine prospectivă a transmiterii mesajelor instantaneu și, implicit, a internetului. Finalul, apoteotic, relevă o lume ușor post-apocaliptică, înfăptuită de ruinarea mașinăriei și nevoia umanității de a se redresa, acum infirmă, fără ajutorul tehnologiei.

Configurarea spațialității în care se derulează firul narativ suferă și ea câteva modificări însemnate. Dacă în romantism, spre exemplu, natura era un spațiu securizant, un spațiu ce oferea calmitate și înflorire spirituală, în modernitate totul se urbanizează excesiv. În exemplul oferit anterior, *Mașina se oprește*, natura înspăimântă. Spațiul necontrolat oferă o stare de angoasă omului modern. Și în *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury găsim aceeași agorafobie într-o societate anticulturală. Printre cele mai distinctive caracteristici ale acestui tip de discurs narativ avem, așadar, edificarea unei lumi posterioare fictive în care tendințele negative ale contemporaneității sunt accentuate, câteodată exacerbate, în vederea semnalării unui declin al societății ce ar putea avea repercusiuni nefaste. Este schițată o reflecție a societății actuale autorului, invadată de un pesimism flagrant aproape nihilist, cu speranța că profilând cele mai sumbre aspecte ale omenirii, lumea își va redresa parcursul. Ne este prezentată, deci, o viziune profund negativă, iar în unele cazuri escatologică, într-o literatură puternic marcată de tensiunile socio-politice, în care satira și ironia sunt arme primordiale. Astfel, se confirmă afirmația lui Wayne C. Booth din *Retorica romanului* cu privire la intențiile autorului „să realizeze o iluzie intensă a realității, care să includă complexitățile realității mentale și morale”[8]. Din acest punct de vedere, romanul abundă în structuri psiho-sociale. Ar fi, totuși, o eroare să presupunem că rezultatul transpunerii realității sociopolitice din romanul distopic este guvernat de un puternic obiectivism, întrucât, așa cum evidenția Booth, „*le réalisme brut de la subjectivité* necesită un realism temporal care îl leagă pe autor în mod absolut de durata evenimentelor așa cum sînt ele trăite de personajele sale”[9].

Ne este imposibil să nu amintim în acest punct funcția romanului identificată de Platon în *Republica*, preluată mai târziu și de R-M. Albérès în *Istoria romanului modern*, „romanul este utilizat drept mijloc și nu servește decît expunerii teoriilor”[10].

Astăzi, literatura distopică trezește prea puțin interesul criticii literare. Aceasta este încadrată ca subspecie a literaturii *science-fiction*, zonă oricum bagatelizată și plasată sub egida puerilităților, care voalează de fapt un teritoriu fascinant, care necesită mecanisme estetico-literare foarte precise și complexe. Foarte relevante pentru distopie, și pentru literatura SF, sunt anumite funcții ale literaturii precum cea ontologică, cea mimetică (reproductivă-reprezentativă), întrucât, așa cum spunea Simina Rațiu, „plecând de la realitate și creând o lume ficțională care poartă iluzia verosimilității, utopia de secol XIX și science-fictionul traduc în literatură ideologiile vremii”[11]. Alte funcții pe care distopia le cere sunt: funcția generativă, eliberatoare ș.a.m.d. Așadar, insistăm asupra faptului că literatura distopică se configurează pe un cadru foarte complex, conchizând că aceasta reprezintă, cu siguranță, o verigă esențială în lanțul istoriei romanului secolului al XX-lea.

[8] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976, pp. 79-80.
[9] *Ibidem*, p. 82.
[10] R-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Traducere de Leonid Dimov, Prefață de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 371.
[11] Corin Braga (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Editura TracusArte, București, 2015, pp. 118-119.

BIBLIOGRAPHY:

1. Albérès, R-M., *Istoria romanului modern*, Traducere de Leonid Dimov, Prefață de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
2. Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Ediția a II-a, Revăzută, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005.
3. Booth, Wayne C, *Retorica romanului*, Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Univers, București, 1976.
4. Braga, Corin (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, Editura TracusArte, București, 2015.
5. Constantinescu, Cătălin, *Paradigme literare ale utopiei*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iași, 2004.
6. Crețu, Bogdan, *Utopia negative în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
7. Opriță, Mircea, *Discurs utopic*, Editura Cartea Românească, București, 2000. A

BETWEEN HISTORY AND FICTION: MAGICAL REALISM AS A FORM OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN DIE BLECHTROMMEL

Andreia-Elena Baltres (Mateoiu)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: *The novel Die Blechtrommel (1959) by Günter Grass, together with its film adaptation by Volker Schlöndorff (1979), represents a paradigmatic example of how literature can mediate the relationship between history and fiction within the context of intercultural dialogue. The present study analyzes magical realism as a narrative strategy through which Germany's traumatic historical experiences are reinterpreted and re-signified within a transnational framework. The ambiguity between the real and the fantastic, as well as the construction of the character Oskar Matzerath, enable a reflection on national identity and collective memory. It is argued that magical realism functions as an intercultural language capable of facilitating the circulation of meanings in the context of globalization and of contributing to a deeper understanding of the relationship between the individual, history, and community.*

The literary work offers a profoundly ironic and symbolic radiography of interwar and Nazi Germany, while the film adaptation successfully preserves this ambiguous character, oscillating between the fantastic and the real, between metaphor and document. The central character, Oskar Matzerath, is a child who deliberately refuses to grow up after the age of three—a symbolic gesture of conscious rejection of maturation and of the corrupted adult world. This physical refusal of growth acquires a magical dimension, as Oskar develops supernatural powers: he can shatter glass with his shrill voice and influence his surroundings through the obsessive rhythm of his tin drum. The drum thus becomes a central element of the novel's magical realism—an ordinary object endowed with symbolic and almost mythological power, representing protest, individuality, memory, and resistance.

As also noted in History of German Literature (Beutin et al., 2013), Grass's "absurd inventiveness of narrative" leads to a "linguistic condensation of petty-bourgeois states and actions in the Third Reich," making the grotesque an essential key to conveying historical truth. The absurd death of Oskar's father, resulting from excessive consumption of cream cakes, becomes not merely a comic scene but a subtle critique of the tragic absurdity of an era marked by ideology, fanaticism, and dehumanization. The real and the unreal coexist without clear boundaries, suggesting that, in the face of such an aberrant historical reality, only the language of the fantastic can provide an adequate representation.

The film adaptation successfully translates this dual universe. Director Schlöndorff preserves the narrative ambiguity and deep symbolism of the novel, shaping an Oskar who is equally disturbing and complex. The visual imagery, especially scenes involving the drum and moments of "magic" (such as the breaking of glass through a scream), emphasizes the novel's main themes: the fragility of humanity, collective and individual trauma, the loss of innocence, and the grotesque nature of history. Die Blechtrommel (The Tin Drum) can be regarded as an authentic expression of magical realism in the German context, where the fantastic does not function as an escape from reality but as a deepening into its darkest and most absurd layers. The ambiguity between the real and the unreal becomes a narrative method for exploring historical and psychological truths, and the impact of the work—both in literary and cinematic form—lies in its ability to disrupt, provoke, and reveal the complexities of human nature through a lens in which the grotesque and the magical become faces of the same reality.

The subjective and fragmented narration reflects the difficulty of reconstructing a coherent collective memory. As Izbășescu observes, Grass's discourse highlights moral ambiguity and the complexity of the relationship between the individual and society (Izbășescu, 1968, pp. 525–526). Through this narrative construction, national identity emerges as a dynamic process marked by tensions, contradictions, and ongoing reinterpretations.

Keywords: *magical realism, intercultural dialogue, national identity, collective memory, Günter Grass, Die Blechtrommel, globalization, grotesque, postwar literature*

In 1925, critic Franz Roh (1890–1965), in his article "Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei" ("Post-Expressionism, Magical Realism: Problems of the Newest European Painting"), first used the term magical realism to describe trends in painting. The characteristics he refers to are objectivity, spatiality, and richness of detail. Franz Roh emphasizes that the term "magical realism" was not intended as a rigid programmatic concept, but rather as a conventional designation for a certain artistic orientation. He explains that "post-expressionism" describes only a historical lineage and temporal relationship, which is why it was later complemented by a second term considered more adequate than alternatives such as "ideal realism," "verism," or "neoclassicism," which were seen as insufficient to capture the movement as a whole. He also distinguishes this conception from "surrealism," suggesting that the latter belongs to a different sphere of understanding. By using the term "magical" in opposition to "mystical," it is emphasized that the mysterious dimension is not directly integrated into represented reality but remains externalized, as a latent layer beyond the appearances of the described world. Finally, the author justifies the need to situate the topic within a broader conceptual context, indicating that such contextualization is essential for a correct understanding of his approach.

Brutal political reality is metaphorically reflected in all forms of art. As a literary style, magical realism includes magical or supernatural elements presented as a natural part of everyday reality.

If we assume that both talent and genius are exceptional products of natural and human evolution (see Mancaș, 1945, p. 19), we still cannot abandon the explanation offered by the psychological analysis of art within a specific theoretical and interpretive framework. Indeed, the creative process involves an inner turmoil, which in reality expresses the artist's effort to establish a stance toward life. In this endeavor, the artist is supported by certain structural qualities. First of all, by intuitive strength. For intuition is an equally necessary quality both for the contemplative act and for the creative one. (Mancaș, 1945, p. 19)

Figura 1[1]

[1]Fotografie preluată de pe https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/die-blechtrommel-presse-filmkritik-tip-magazin/, Institutul si Muzeul de film german, pagina oficială, unde se face referire la ecranizarea *Tobei de tinichea*.

Romanul *Die Blechtrommel,* tradus *Toba de tinichea (The Tin Drum),* al scriitorului de origine germană Günter Grass (1927-2015) are în prim plan viața unui copil german, care trăiește într-o perioadă a înfloririi nazismului, mai precis în anii 30. Acest copil, pe nume Oskar Matzerath se hotărăște la vârsta de 3 ani să nu mai ia parte la lumea adultă pe care o percepe a fi mizerabilă, acest lucru realizându-l prin concretizarea deciziei lui de a nu mai crește. Acest roman profetic și fantezist oferă o imagine a omenirii, a dificultăților acesteia, marcând faptul că este un adevăr general valabil falsa interpretare sau excluziunea oamenilor care nu se încadrează în anumite tipare, cum ar fi înălțimea sau vârsta, oricât de mult adevăr ar putea transmite aceştia.

În 1979, romanul *Die Blechtrommel(The Tin Drum)* este ecranizat de Volker Schlöndorff. Adaptarea cinematografică contribuie la extinderea impactului operei în spațiul global, facilitând accesul unui public divers la temele și simbolurile romanului.

Un puternic scandal inițiat de grupul Oklahomans for ChildrenandFamilies a acuzat că acesta este un film pornografic, cu precădere facând referință la scenele dintre Oskar și Maria în cabina de baie, când pentru prima dată Oskar descoperă triunghiul negru al Mariei. Un judecător din Oklahoma a considerat îndreptățită acuzația organizației, însă nu a emis o hotărâre judecătorească oficială. Din proprie inițiativă poliția a confiscat casete video din casele oamenilor, din magazine și din biblioteci. Printre lucrurile confiscate s-a numărat și copia *Die Blechtrommel(The Tin Drum)* de la Michael Camfield, o persoană influentă ce făcea parte din Uniunea Americană pentru Libertăți Civile din Oklahoma. La rândul său, această organizație a dat în judecată orașul Oklahoma pentru încălcarea dreptului la libertatea de exprimare. După un an, *Die Blechtrommel* a fost achitat de toate acuzațiile privind pornografia infantilă.

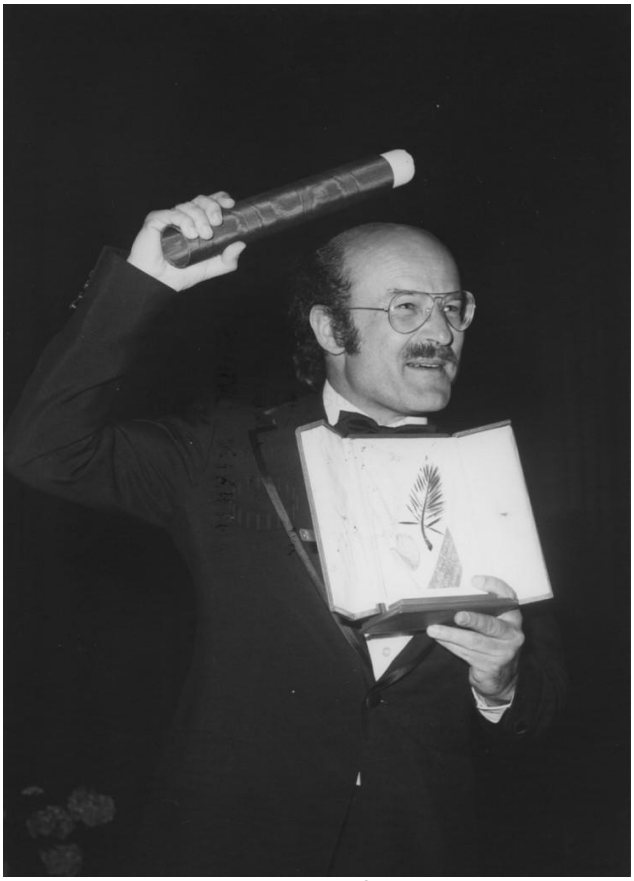


Figura 2[2]

Cu toate că la început Günter Grass a fost considerat un autor controversat, fiind acuzat de obscenitate și blasfemie, toate aceste idei au fost date uitării cel mai târziu în 1999, când acesta a primit Premiul Nobel pentru literatură. În 1979, filmul *Die Blechtrommel* a fost premiat cu Palme d'Or la Festivalul de Film de la Cannes și în 1980 cu Premiul Oscar pentru cel mai bun film străin.

[2]Fotografie preluată de pe pagina oficială a Institutului german de Film, https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/die-blechtrommel-presse-filmkritik-tip-magazin/.

Figura 3[3]

În *Die Blechtrommel (The Tin Drum)*, Grass arată brutalitățile, imoralitatea, urâțenia din perioada interbelică și cea postbelică. Personajul principal, Oskar Matzerath e pitic, urât, dă pe față cu sânge rece gânduri și fapte condamnabile, încalcă regulile moralei, bate toba de tinichea și este în stare să spargă geamuri cu vibrațiile vocii sale ascuțite. Romanul în sine e o enumerare de contradicții. Idolii lui Oskar sunt Goethe si Rasputin. Casa unde locuia Oskar era situată în Danzig, o zonă de conflict germano-polonă și ca piese de rezistență și admirație, folosite ca decor în camera principală erau două portrete puse față în față: Beethoven și Hitler. Impregnată cu umor, părerea autorului despre aceste portrete: Hitler și geniul.

Problematica identității naționale în romanul Die Blechtrommel se articulează printr-o construcție simbolică complexă, centrată pe figura personajului Oskar Matzerath. Refuzul acestuia de a mai crește după vârsta de trei ani nu trebuie interpretat exclusiv ca o anomalie individuală, ci ca o alegorie a unei stagnări istorice și morale colective. În acest sens, Oskar devine expresia unei conștiințe naționale incapabile să-și asume responsabil trecutul, reflectând tensiunile și blocajele societății germane din perioada postbelică.Narațiunea subiectivă și fragmentată contribuie la evidențierea dificultății de a construi o memorie colectivă coerentă.

Mihai Izbășescu afirmă:

Neconformismul intelectualului care se simte obligat să se opună pretutindeni forței, din principiu, se descifrează în cele două romane ale lui Günter Grass (n.1928): *Toba de tinichea*(„Die Blechtrommel”, 1959) și *Ani cîinești* („Hundejahre”, 1963)”. Liliputanul Oskar din aprig discutatul roman de debut, se hotărăște să rămînă la mentalitatea vîrstei de trei ani, protestînd cu toba lui de tinichea, în mod suprarealist, împotriva aparențelor zgomotos trîmbițate ale sterilei societăți burgheze contemporane. Pesimismul insuflat de realitățile vremii îmbracă haina unui umor sinistru, înfrățind groaza și grotescul într-un absurd menit să demaște o lume lipsită de sens. Istoria acestui homunculus diform este însăși povestea vieții lui Grass scrisă în răspăr, tehnică stilistică nouă ce proclamă „obiectivitatea doar geometrică a formelor materiale”, inclusiv a celor umane, și dincolo de care nu există decît „magia sexuală”. Raportul dintre oameni devine la el un raport între situațiile „de a observa și a fi observat pe gaura cheii”. […] Concepția literară a lui Grass cuprinde un realism supraacut menit să elibereze obiectele palpabile de semnificația lor ideologică și vădite rezonanțe și elemente tehnice suprarealiste. Ideea bufonă este la Grass o reprezentare forțată pusă în realitate, reprezentare pe care o desființează transformînd-o într-un corp și supunînd-o legilor lumii fizice.

[3]Fotografie preluată din arhiva Institutului German pentru Film, de pe pagina oficială https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/die-blechtrommel-presse-filmkritik-tip-magazin/.

Subiectul este trecut pe plan secundar în mod conștient, iar fantoma este umbra unui corp și, ca atare, nu imaginație, ci reproducere. (Izbășescu, 1968: 525-526)

Discursul narativ oscilează între confesiune, ironie și distorsiune, punând sub semnul întrebării ideea unui adevăr istoric unitar. Așa cum observă Izbășescu, „discursul lui Grass evidențiază ambiguitatea morală și complexitatea raportului dintre individ și societate” (Izbășescu, 1968, pp. 525–526), ceea ce subliniază caracterul problematic al reconstrucției memoriei colective.Prin această strategie narativă, Günter Grass propune o viziune dinamică asupra identității naționale, concepută nu ca o entitate fixă, ci ca un proces continuu de negociere și reinterpretare. Identitatea apare astfel marcată de tensiuni, contradicții și discontinuități, fiind rezultatul interacțiunii dintre experiența individuală și presiunile istorice. Romanul devine, în acest sens, un instrument critic de demontare a miturilor identitare și de explorare a complexității memoriei colective.

Figura 4[4]

Filmul *Die Blechtrommel (The Tin Drum)* lasă scene remarcabile, cu un puternic iz de orație antitotalitară, îmbrăcat în concordanță expresivă a realismului magic: scena în care țipetele lui Oskar, evident la adresa realității insuportabile, au ca efect spargerea geamurilor din împrejur, sau scena în care o grupare nazistă, aflată la o întâlnire este influențată în mod magic de toba lui Oskar și întâlnirea nazistă devine un bal de dansuri pe muzica valsului *Valurile Dunării* (*Waves of the Danube*).

Realitatea crudă este prezentată de Grass folosind date reale istorice și culturale. El include magicul în spațiul crudei realități, creând astfel o ilustrare a unei realități alternative, ceea ce duce la o înțelegere mult mai profundă și mai completă a umanității și a lumii înconjurătoare.

Dacă romanul începe cu cele cinci fuste ale bunicii, una de rezervă și patru purtate una peste cealaltă, fuste ce simbolizează pacea, liniștea, întoarcerea la origini, Grass povestește spre finalul romanului cum Oskar ajunge toboșar într-un local foarte scump și exigent, pe nume Pivnița de ceapă. La acest local pretențios se servea doar câte o ceapă, care era tăiată mărunt pentru ca clienții să poată plânge. Fiind un local extrem de scump, clienții care aveau nevoie să plângă erau nevoiți să plătească mult pentru a putea face acest lucru, apoi plăteau din nou ca să meargă să se confeseze. Datorită unor

[4]Fotografie preluată din arhiva de pe pagina oficială a Institutului de film german https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/die-blechtrommel-presse-filmkritik-tip-magazin/.

experiențe traumatizante se poate ajunge la incapabilitatea de a plânge sau la neputința descărcării emoționale. În aceste cazuri se apelează la stimuli externi. Așa au ajuns oamenii din *Die Blechtrommel (The Tin Drum)*. Oskar este personificarea întregului veac despre care se vorbește: e mic, urât, îi crește cocoașă, are neajunsuri fizice, dezamăgiri pe care cu greu le poate depăși, sistemul politic totalitar, iar vocea lui e aproape neauzită în acea realitate.

Ca element al realismului magic amintim fuziunea realităţii cu elemente fantastice. Protagonistul, Oskar Matzerath are puterea de a sparge sticla cu ţipătul său. Această abilitate este prezentată fără justificări sau explicaţii logice şi este acceptată pe întreg procesul narativ ca un lucru caracteristic al lui Oskar, foarte natural.

Grass reuşeşte să creeze o fuziune între lumea fantastică şi cea reală, fără obstacole, firul narativ fiind foarte fluid şipermiţând cititorilor să vadă elementele magice ca fiind parte naturală a lumii descrise de Oskar.

Die Blechtrommel (The Tin Drum) este plasat istoric pe fundalul ascensiunii nazismului, pe perioada celui de-al doilea război mondial şi a perioadei de după război, pe teritoriul Germaniei. Dimensiunea magică este folosită pentru a amplifica aceste evenimente, transformându-le în experienţe supranaturale personale trăite de Oskar. El îşi narează viaţa de la o vârstă foarte fragedă, percepţiile lui copilăreşti se amestecă adesea cu elementele magice. În mod foarte natural se unesc imaginaţia, magia şi realitatea, efectul realismului magic fiind astfel sporit.

Timpul este deformat în mod intenţionat. El nu are o curgere liniară. Oskar se hotărăşte să nu mai crească fizic de la vârsta de trei ani, element supranatural, integrat în mod firesc în roman. Pe lângă timp, şi evenimentele istorice sunt deformate şi contrastate spre a se atinge grotescul şi absurditatea acestora. Participarea lui Oskar la întâlnirea nazistă, interacţiunile sale cu diferite figuri istorice consacrate sunt încărcate în prezentarea lor de hiperbole şi fantezie, cu scopul de a critica sistemul nazist şi efectele acestui regim asupra populaţiei.

Aspectele vieţii sociale şi politice sunt aspru criticate, reprezentând un alt aspect al realismului magic, acesta fiind punctul de explorare, dar şi cel de critică la adresa istoriei Germaniei, cu precădere impactul perioadei naziste asupra societăţiişi a indivizilor. Grass utilizează elemente fantastice pentru a critica regimul nazist. Abilitatea lui Oskar, personajul principal al romanului, de a sparge sticla prin intermediul vocii sale, este de fapt o metaforă întâlnită pe parcursul întregului roman pentru anihilarea structurilor rigide ale societăţii.

Faptul că Oskar decide să îşi petreacă viaţa în trupul unui copil, traversând astfel perioadele turbulente din acea perioadă, simbolizează o inocenţă coruptă şi impactul nefast al structurii politice asupra oamenilor.

Realismul magic este folosit ca mijloc de exprimare a criticii violenţei războiului şi a absurdităţii acestuia. Descrierile violenţeişi ale crudelor distrugeri sunt învăluite cu elemente fantastice , accentuându-se astfel tragicul războiului şi efectele asupra indivizilor. Realismul magic permite o privire amplă a felului în care traumele istorice afectează psihicul personajelor. Oskar este cel care refuză să crească şi rămâne copil pe fondul acestor traume. Deşi, la o primă vedere, este inocent, prin refuzul său de a creşte, Oskar are o implicare indirectă la evenimentele istorice, vina lui fiind una simbolică. Complexitatea morală a indivizilor în cadrul unor evenimente istorice tulburi, explorarea dualităţiiinocenţeişi a culpabilităţii sunt aspecte prin care Grass oferă posibilitatea de explorare prin realismul magic.

Autorul cercetează experienţele individuale şi istoria colectivă, prin intermediul realismului magic putându-se crea o conexiune vie între micile detalii ale vieţii personajului principal şi evenimentele istorice şi demonstrând astfel cum vieţile individuale sunt influenţate de evenimentele istorice, dar şi cum acestea contribuie la desfăşurarea istoriei.

Prin realismul magic se explorează tensiunea existentă dintre tradiţieşi modernitate. Elementele supranaturale sunt asociate de cele mai multe ori cu tradiţiile sau vechile credinţe , pe când evenimentele istorice reprezintă avansul modernităţii. Tensiunea creată amplifică conflictul dintre vechi şi nou pe fondul schimbărilor de natură istorică.

Grass foloseşte realismul magic pentru personificarea forţelor istorice. Înflorirea şi decăderea nazismului pot fi privite ca esenţe care influenţează direct viaţa indivizilor. Aceste personificări au

scopul de a amplifica dimensiunea supranaturală la istoria povestită, accentuându-se astfel impactul mare al acestor entităţi asupra personajelor.

Toba de tinichea (*The Tin Drum*) reinterpretează miturile fondatoare ale naraţiunii germane prin intermediul realismului magic. Astfel se poate observa clar modul în care miturile şipoveştilenaţionale au o influenţă directă asupra percepţiei istoriei şi asupra identităţii colective. Memoria colectivă este adesea distorsionată sau amplificată cu ajutorul experienţelor supranaturale ale personajului principal, oglindind astfel cum amintirile comune pot fi manipulate sau reinterpretate.

Realismul magic este folosit şi pentru a critica ideologiile totalitare. Comportamentele absurde încărcate cu elemente fantastice ale persoanelor politice, prezentarea într-un mod grotesc al uniformelor naziste, steagurilor sau uniformelor soldaţilor amplifică absurditatea extremismului ideologic. Personajele absurde, excentrice şi ciudate populează romanul, au comportamente neaşteptate, fiecare cu trăsături specifice, pentru a veni în sprijinul adevărului unic, că orice este posibil în lumea magică a romanului.

Figura 5[5]

Modul de prezentare al personajelor din roman este unul grotesc şi absurd. În *Die Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (The History of German LiteraturefromtheBeginningtotheContemporaneity) avem următoarea remarcă cu privire la opera lui Grass:

Ein realistisches Erzählen zu dem Kritiker haben Günter Grass mit Recht bescheinigt, dass gerade die Absurdität seines erzählerischen Einfalls zu einer sprachlichen Verdichtung der Stimmungen und Handlungen des Kleinbürgertums im Dritten Reich geführt habe, die unerreicht sei. Die Groteske als genuines Mittel des poetischen Realismus – dies sagt mehr über die Realität des

[5]Fotografie preluată din arhiva paginii oficiale a Institutului german pentru Film https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/die-blechtrommel-preise-und-veranstaltungen-academy-awards-1980-2/.

Weltzustandes aus, von dem hier die Rede ist, al seine realistische Poetik vermöchte. (Beutin, Beilein, Ehlert, Emmerich, Kanz, Lutz, Meid, Opitz, Opitz-Wiemers, Schnell, Stein, Stephan, 2013, 613, trad. n.)[6]

În modul acesta, autorul creează o naraţiune captivantă, integrează elemente ale supranaturalului în cotidian, le dă oportunitatea cititorilor să exploreze teme profunde asupra realităţii istorice şi a celei personale, cu toate că unele evenimente pot fi interpretate a fi reale şi altele ca produs al imaginaţiei, ambiguitatea intenţionat creată permiţând navigarea între real şi fantastic fără necesitatea unei explicaţii. Încorporarea absurdului în roman accentuează mesajele politice şi sociale. Drept exemplu, putem lua moartea tatălui personajului principal, în urma consumului exagerat de ecleruri. Motivul morţii este atât de absurd, încât se subliniază ironia şi absurditatea evenimentelor din vieţile indivizilor. Ceremoniile oficiale ale erei naziste sunt parodiate şi prezentate cu elemente de fantezie, eliminând importanţa, autoritatea sau solemnitatea acestora, aducându-se critică la adresa ideologiilor. Elementele magice sunt amplificate prin folosirea metaforelor şi a simbolurilor. Tobele de tinichea sunt un simbol mereu prezent, ele reprezentând atât scumpa copilărie, cât şi protestul lui Oskar împotriva lumii adulte din jur. Tobele sunt un mijloc al exprimării voinţei sale şi acestea au capacitatea de a influenţa evenimentele ce se petrec în imediata apropiere a lui Oskar, căpătând un simbol al rezistenţei, al memoriei şi al identităţii. Sticlele sparte de vocea ascuţită a personajului principal ilustrează simbolul fragilităţiişi al violenţeiumanităţii.

Oskar este un personaj profund, traumatizat, iar combinaţia elementelor magice cu reacţia psihologică la traumele vieţii, el nemaidorind să crească, simbolizează lupta interioară dintre dorinţa de a scăpa de responsabilităţilevieţii de adult şi realitatea cruntă a maturizării. Puterile supranaturale ale lui Oskar şi întâmplările fictive sunt o provocare pentru cititor, spre a-şi extinde orizontul de percepere, de cunoaştere, de acceptare şi ascensiune intelectuală, existând mai multe niveluri ale realităţii, trecând dincolo de percepţiaraţionalăconvenţională.

În *Die Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* se precizează*:*

Zu einem der größten Erfolge der deutschen Nachkriegsliteratur wurde Günter Grass` (geb. 1927) Roman *Die Blechtrommel* (1959), für den der Autor 1995 mit dem Nobelpreis geehrt wurde. Der Roman erreichte in nur zwanzig Jahren eine Gesamtauflage von drei Millionen Exemplaren und wurde in zwanzig Sprachen übersetzt. Er machte nicht nur bis dahin kaum bekannten Autor mit einem Schlage weltberühmt, sondern verhalf auch der Literatur der Bundesrepublik zu einer Beachtung, die sie bis dahin kaum erfahren hatte.(622, trad. n.)[7]

În 1996, la BBC Radio 4 se difuzează o dramatizare radiofonică cu PhilDaniels, având ca ecou premiul British WritersGuild pentru cea mai bună dramatizare. În 2010, în cadrul festivalului New York International Fringe Festival apare pentru prima dată un musical *ReturntotheOnionCellar: A Dark Rock Musical*, ce are ca sursă de inspirație *Die Blechtrommel(The Tin Drum)* al lui Grass. Piesa *The OnionCellar*, scrisă de Amanda Palmer și Brian Viglione pentru American RepertoryTheater are la origine Pivnița de Ceapă, care apare la finalul romanului *Die Blechtrommel (The Tin Drum).*

Noțiunea de *adevăr* exploatată de Grass are o funcție holistică, integratoare. Oskar este narator subiectiv, sănătatea lui psihică este una șubredă, discutabilă, deoarece se contrazice în autobiografia sa, spune lucruri contradictorii în legătură cu destinul bunicului Koljaiczeck, cu Apărarea Oficiului Poștal Polonez, dar și cu statutul său referitor la fiul Mariei, fiind de părere că el este de fapt tatăl fratelui său vitreg, rămânând dezamăgit că micuțul continuă să crească și după vârsta de trei ani.

[6]O narațiune realistă, de altfel: criticii i-au atestat pe bună dreptate lui Günter Grass că tocmai absurditatea imaginației sale narative a dus la o condensare lingvistică fără egal a stărilor de spirit și a acțiunilor micii burghezii din cel de-al Treilea Reich. Grotescul ca mijloc autentic de realism poetic - acest lucru spune mai multe despre realitatea stării lumii despre care vorbim aici decât ar putea spune poetica sa realistă.

[7]Romanul *Toba de tinichea* (1959) al lui Günter Grass (născut în 1927), pentru care autorul a fost distins cu Premiul Nobel în 1995, a devenit unul dintre cele mai mari succese ale literaturii germane postbelice. Romanul a atins un tiraj total de trei milioane de exemplare în doar douăzeci de ani și a fost tradus în douăzeci de limbi. Nu numai că a făcut celebru în întreaga lume, dintr-o singură lovitură, un autor până atunci puțin cunoscut, dar a ajutat și literatura din Republica Federală Germania să atingă un nivel de recunoaștere pe care cu greu îl cunoscuse până atunci.

Figura 6[8]

Grass nu judecă prin personajele sale pe nimeni, ci arată cum confruntarea cu micile și marile probleme ale vieții cotidiene îi solicită atât de mult pe oameni, încât nu mai rămâne loc pentru a analiza constituția politică și morală a societății. Toba devine un simbol al refuzului lui Oskar de a se conforma unor reguli și norme sociale. Fără tobă, el nu își mai poate aminti. El folosește toba sa pentru a oglindi, pentru a protesta împotriva seducției și iresponsabilității oamenilor, ceea ce îl face să realizeze că el însuși întruchipează tot răul împotriva căruia el bate cu toba. Copilăria lui Oskar și faptul că bate la tobă subliniază pretențiile morale ale romanului. Copiii sunt lipsiți de etică, nu sunt implicați în conjuncturi și, prin urmare, sunt capabili să dețină o viziune clară, nealterată și revelatoare asupra lucrurilor.

În 1996, în Rio de Janeiro se organizează o conferință internațională de către Institutul de pluralism cultural, coordonată de către domnul profesor Candido Mendes și de către domnul Luiz E. Soares, conferință intitulată *Cultural pluralism, identity, and globalization.*

În prefața cărții cu nume omonim, Luiz. E Soares discută despre efectele globalizării economice fără o integrare politică și instituțională adecvată: deși economia apropie societățile și extinde interdependențele, lipsa unor instituții globale eficiente favorizează conflictele, intoleranța și fragmentarea socială. El subliniază că lumea contemporană se află într-o situație paradoxală, caracterizată simultan de oportunități de cooperare și de riscuri crescute de violență și izolare culturală. Soares sugerează că abandonarea spațiului global al dialogului dintre culturi poate amplifica tensiunile sociale și politice, ceea ce face necesară asumarea unei responsabilități colective pentru menținerea comunicării și a înțelegerii reciproce. El subliniazarolul esențial al instituțiilor culturale și al dialogului internațional în reducerea conflictelor dintre identități, valori și tradiții diferite. Autorul susține că, într-o lume marcată de globalizare economică și fragmentare politică, construirea

[8]Poza preluată din arhiva paginii oficiale a Institutului german pentru Film https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/die-blechtrommel-preise-und-veranstaltungen-academy-awards-1980-2/

unei comunități democratice și pluraliste la nivel global depinde de cooperare culturală, comunicare și extinderea solidarității dincolo de grupurile locale. De asemenea, sunt analizate relațiile dintre identitate colectivă și memorie socială. Identitățile nu sunt fixe, ci se reconstruiesc continuu prin influența tradițiilor, a experiențelor istorice și a interacțiunilor cu alte comunități. Procese precum migrația, urbanizarea și schimbările culturale modifică valorile și modurile de viață, iar memoria socială ajută comunitățile să dea sens acestor transformări. Soares subliniază că mediul politic și cultural influențează felul în care societățile aleg între deschidere și izolare, între continuitate și schimbare. Conferința și volumul editat de el urmăresc tocmai explorarea acestor teme legate de dezvoltare, modernizare, globalizare și redefinirea identităților într-o lume interdependentă.[9]

În cadrul acestui volum, articolul *Multiculturalism and Nationalism, or Why Feeling at Home Is Not a Substitute for Public Space*, semnat de Craig Calhoun, permite identificarea unor semnificative convergențe ideologice cu perspective literară a lui Günter Grass. Prin intermediul romanului *Toba de tinichea,* autorul explorează critic mecanismele constituirii identitățilorcolective, dinamica naționalismului și efectele uniformizatoare ale discursurilor comunitare, teme care se regăsesc, într-o formulare teoretică, și în reflecțiile lui Calhoun asupra raportului dintre multiculturalism, spațiu public și apartenență socială. Atât articolul prezentat în 1996, cât și romanul lui Günter Grass evidențiază pericolele construirii unor identități colective rigide și aparent omogene.O primă paralelă privește critica ideii de comunitate unitară. Calhoun susține că societățile moderne nu mai pot funcționa pe baza unei omogenități culturale presupuse, iar în Toba de tinichea această imposibilitate este ilustrată prin spațiul Danzigului, oraș multicultural și tensionat, aflat între identități germane și poloneze. Romanul arată cum naționalismul încearcă să impună artificial o identitate colectivă uniformă, ignorând complexitatea și amestecul cultural al indivizilor.O altă conexiune apare în raport cu formarea identității. Calhoun afirmă că identitățile sunt construite și reconstruite prin discurs și experiență socială. În roman, personajul principal, Oskar Matzerath, refuză simbolic să crească, contestând normele societății adulte și refuzând integrarea într-o ordine socială dominată de conformism și ideologie colectivă. Corpul și comportamentul său devin forme de rezistență față de presiunea uniformizatoare a comunității și a regimului nazist.Se poate observa și o paralelă în critica discursului naționalist. Calhoun arată că naționalismul produce adesea excludere și transformă grupurile în categorii fixe. În roman, ascensiunea nazismului demonstrează tocmai modul în care ideologia colectivă elimină pluralitatea și transformă diferența într-o amenințare. Comunitatea devine astfel un spațiu al conformismului și al violenței simbolice și politice.În plus, ideea lui Calhoun privind necesitatea unui spațiu public al dialogului contrastează puternic cu lumea din *Toba de tinichea*, unde comunicarea autentică este degradată de propagandă, frică și manipulare ideologică. Sunetul tobei lui Oskar poate fi interpretat ca o formă alternativă de discurs- un gest artistic și subversiv prin care personajul încearcă să păstreze memoria critică și individualitatea într-o societate dominată de mase și de discursuri totalizante.Atât Calhoun, cât și Grass analizează criza identității moderne și efectele distructive ale încercării de a construi comunități perfect omogene. Ambii subliniază importanța pluralității, a reflecției critice și a rezistenței față de formele colective rigide ale apartenenței sociale și naționale. Calhoun finalizează articolul său cu următoarele întrebări: These problems challenge the "multiculturalist" project to come up with ways of conceptualizing differences and solidarities that do not presume discrete and relatively homogeneous categories of people. Can we speak of multiple cultural differences and networks of integration, for example, rather than of multiple cultures? Can we find ways to relate to each other in public on the basis of respect for our differences- even if this requires some formality and distance- rather than pursuing the chimera of a sense of community on the scale of nations, and relying on the feeling of being at home as our primary basis for interpersonal relationships?[10]

[9] Candido Mendes, Luiz E. Soares, Cultural Pluralism, identity, and globalization, UNESCO/ISSC/EDUCAM, Rio de Janeiro, first published in 1996, pp.14-15

[10] Ibidem, p.225, traducere proprie: Aceste probleme pun în fața proiectului „multiculturalist" provocarea de a elabora modalități de conceptualizare a diferențelor și solidarităților care să nu presupună existența unor categorii distincte și relativ omogene de persoane. Putem vorbi, de exemplu, despre multiple diferențe culturale și rețele de integrare, mai degrabă decât despre multiple culturi? Putem găsi modalități de a ne raporta unii la alții în spațiul public pe baza respectului pentru diferențele noastre- chiar dacă acest lucru

Societatea actuală arată că diversitatea culturală nu mai poate fi înțeleasă prin existența unor grupuri separate și omogene, ci prin relații și diferențe multiple între oameni. Coeziunea socială nu trebuie să se bazeze doar pe sentimentul unei identități comune, ci pe respect reciproc, toleranță și acceptarea diferențelor. Astfel, o societate incluzivă poate funcționa prin colaborare și conviețuire, chiar și între persoane cu valori și experiențe diferite.

BIBLIOGRAPHY:

1. Balotă, N. (2021).*Literatura germană de la SturmundDrang la zilele noastre.* [The German Literature from Sturm und Drang to Present]. București: Ideea Europeană.
2. Balotă, N. (2021).*Literatura germană.*[The German Literature]. București: Ideea Europeană.
3. Bolte, J. &Polivka Georg. (1963).*Anmerkungenzu den Kinder – undHausmärchen,* Bde. 1-5, Leipzig: NeudruckHildesheim.
4. Beutin, W.;Beilein, M.; Ehlert, K.; Emmerich, W.; Kanz, Ch.; Lutz, B.;Meid, V.; Opitz, M.; Opitz-Wiemers, C.;Schnell, R.; Stein, P.; Stephan, I. (2013). *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,*Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart: Weimar.
5. Drîmba, O.(1998). *Istoria literaturii universale.* [The History of Universal Literature]. Vol. 2. București: Ed. Saeculum, București.
6. FotiadisPierette,G.;Draganovici, M.; Ionescu, D.; Guțu, G. (2002-2009).*Istoria literaturii germane: antologie de texte literare*. [The History of German Literature: Anthology of LiteraryTexts]. București: Editura Fundației „România de mâine".
7. Ivanovici–Munteanu, S. (1972).*Istoria literaturii germane de la 1850 pînă la 1945*[History of German Literaturefrom 1850 to 1945], București: Centrul de Multiplicare al Universității din București.
8. Kirchhof, G. (1970).*Deutsche Gegenwart. EinliterarischesLesebuch.*München: Max Hueber Verlag.
9. Izbășescu, M. (1968).*Istoria literaturii germane*. [The History of German Literature]. București: Ed. Științifică.
10. Mancaș, M.(1945). *Opiniiesteticeșiliterare.*[Esthetical and Literary Opinions]. București: Ed. Casa Școalelor.
11. Martini, F. (1972).*Istoria literaturii germane de la începuturipînăînprezent*. [The History of German Literature from the Beginning to Present]. Trad. Filotti, E. & Hass, A. (1972). București: Ed. Univers.
12. Marx, E. (1953).*Despreartășiliteratură.*[About Art and Literature]. București: Ed. Științifică.
13. Rothe, W. (1973).*Deutsche Großstadtlyrik von Naturalismus bis zur Gegenwart*.Stuttgart: Reclam.
14. **Candido Mendes, Luiz E. Soares, Cultural Pluralism, identity, and globalization, UNESCO/ISSC/EDUCAM, Rio de Janeiro, first published in 1996,**
15. *https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/medien/2014/03/Arbeitsdrehbuch-Blechtrommel-Screen.pdf* ,accesat la data de 05.02.2026
16. *https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/arbeitsdrehbuch-auszug-die-blechtrommel/*, accesat la data de 20.02.2026
17. *https://schloendorff.deutsches-filminstitut.de/sammlung/video-david-bennent-die-blechtrommel/*,accesat la data de 20.02.2026
18. *https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/180717/15?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7ffb9f4c277*, accesat la data de 06.05.2026

implică un anumit grad de formalitate și distanță- în loc să urmărim himera unui sentiment de comunitate la scara națiunilor și să ne bazăm pe sentimentul de a fi „acasă" ca fundament principal al relațiilor interpersonale?

BETWEEN FRAGMENT AND VIGILANCE OF CONSCIOUSNESS: EMIL CIORAN'S NOTEBOOKS AND PAUL VALÉRY'S CAHIERS

Daniela Eugenia Stoian (Dinu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *This paper proposes a comparative reading of the notebooks of Emil Cioran and the Cahiers of Paul Valéry, starting from the hypothesis that both authors transform fragmentary writing into a privileged instrument of self-analysis and intellectual resistance. Although situated in distinct philosophical and stylistic paradigms, Valéry and Cioran share a common distrust of systematic discourse and a preference for provisional, discontinuous, and exploratory forms of thought. For Valéry, the notebook becomes a laboratory of mind, where consciousness observes its own mechanisms through discipline, repetition, and analytical rigor. For Cioran, the notebook functions rather as an existential shelter in which despair, insomnia, historical disillusionment, and metaphysical fatigue are transfigured into aphoristic form. The article argues that the fragment, in both cases, is not a secondary genre but a superior epistemological mode adapted to modern fractured subjectivity. If Valéry's notebooks seek mastery through lucidity, Cioran's notebooks expose the impossibility of mastery while preserving lucidity as the last dignity of consciousness. Their writings thus reveal two complementary versions of European reflexive modernity: one constructive and methodical, the other negative and tragic. By analyzing the role of discontinuity, self-surveillance, style, and anti-systematic thinking, the paper demonstrates that the notebooks of both authors belong to the same spiritual genealogy of modern introspection, despite their radically different tonalities.*

Keywords: *fragment; notebook writing; modernity; lucid consciousness; comparative literature; Cioran; Valéry*

Introduction :

L'histoire de la littérature moderne connaît une série de formes hybrides, situées entre le journal, l'essai, le laboratoire d'idées et la confession. Parmi celles-ci, la forme du cahier occupe une place singulière, puisqu'il conserve la pensée à l'état mobile, non encore fixée définitivement dans un système ou dans une œuvre close. Contrairement au traité, qui suppose une cohérence rétrospective, le cahier consigne l'oscillation, le retour, la contradiction, l'impulsion et la rétractation. Il est, en un certain sens, la forme la plus sincère de l'esprit moderne.

Dans cette généalogie, les *Carnets* d'Emil Cioran et les *Cahiers* de Paul Valéry constituent deux repères majeurs. Bien que séparés par le tempérament, la formation intellectuelle et le rapport au monde, les deux auteurs trouvent dans l'écriture fragmentaire une solution commune : transformer la page en un espace de surveillance de soi.

Leur comparaison peut paraître, à première vue, paradoxale. Valéry est l'esprit de l'ordre, de l'exactitude et de la confiance dans l'intelligence ; Cioran, au contraire, semble être l'écrivain de la négation, de l'épuisement métaphysique et du désenchantement historique. Pourtant, au-delà de ces oppositions visibles, tous deux appartiennent à une éthique de la lucidité radicale, pour laquelle l'écriture n'est pas une expression ornementale, mais un exercice de vérité (cf. Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, 2005, p. 211).

Le but de cet article est de montrer qu'il existe entre ces deux corpus une analogie structurelle profonde : chez l'un comme chez l'autre, le cahier fonctionne comme une technique de la conscience moderne, même s'il produit des résultats spirituels différents.

I. Le cahier comme laboratoire de l'esprit chez Paul Valéry

Les *Cahiers* de Paul Valéry, rédigés presque quotidiennement entre 1894 et 1945, constituent sans doute l'une des plus vastes entreprises d'auto-analyse intellectuelle de la littérature européenne moderne. Leur ampleur impressionne non seulement par le nombre de pages accumulées au fil des décennies, mais surtout par la constance du geste qui les fonde : revenir chaque matin à l'écriture

comme à une discipline intérieure. Avant toute activité mondaine, professionnelle ou littéraire, Valéry consacre les premières heures du jour à cette pratique silencieuse, presque ascétique, qui vise moins à produire une œuvre qu'à exercer l'esprit sur lui-même. Les *Cahiers* interrogent les mécanismes de l'attention, de la mémoire, de la volonté, du langage, du corps, du rêve, de l'habitude et de la création artistique. Rien n'y est étranger dès lors qu'il s'agit de comprendre le fonctionnement de la conscience. L'auteur y examine aussi bien la fatigue intellectuelle que les conditions de l'invention poétique, les rapports entre mathématique et imagination, ou encore les limites du raisonnement discursif. Ce caractère polymorphe ne relève pourtant pas de la dispersion : il traduit au contraire la conviction que l'esprit humain ne peut être saisi qu'à travers la multiplicité de ses opérations. Valéry n'utilise pas le cahier pour la confession sentimentale ni pour la narration de soi. Le registre autobiographique y demeure secondaire. Le moi n'y apparaît pas comme identité stable, chargée d'anecdotes ou de souvenirs personnels, mais comme système mouvant de fonctions, de réactions, de rythmes et de puissances variables. La question centrale n'est pas « qui suis-je ? », mais plutôt : comment fonctionne ce que j'appelle moi ? En ce sens, la formule : « Que puis-je, que pense-je, que deviens-je lorsque je pense ? » résume admirablement l'orientation fondamentale de l'entreprise (Valéry, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, 1973, p. 48).

Valéry s'inscrit dans une modernité réflexive où le sujet cesse d'être une évidence substantielle pour devenir objet d'enquête. Bien avant certaines problématiques contemporaines, il soupçonne l'unité du moi et lui substitue une vision dynamique, presque expérimentale. La conscience n'est plus une essence, mais une activité. Elle varie selon l'heure, la fatigue, les circonstances, la discipline ou la distraction. Les *Cahiers* deviennent ainsi le lieu où se mesure cette instabilité constitutive. Le cahier acquiert une valeur proprement épistémologique. Il ne sert pas seulement à noter des idées : il produit les conditions mêmes de leur apparition. La répétition quotidienne n'exprime nullement une manie, mais une méthode. Le retour constant à la page instaure un régime d'attention spécifique, une continuité réflexive sans laquelle certaines intuitions demeureraient inaccessibles. Écrire chaque matin signifie créer l'espace mental dans lequel la pensée peut se surprendre elle-même en train de naître.

L'écriture vaut dès lors simultanément comme exercice et comme observation. Elle exerce l'esprit en le contraignant à la rigueur, à la précision, à la vigilance ; elle l'observe en enregistrant ses hésitations, ses bonds, ses pertes d'énergie, ses éclairs de lucidité. Chez Valéry, la page devient un miroir actif, non passif : elle ne reflète pas seulement la pensée, elle la transforme.

Cette dimension méthodique explique aussi la prédilection de Valéry pour la forme brève, la note rapide, la proposition fragmentaire. Il appartient en cela à une lignée moderne inaugurée par Blaise Pascal et poursuivie par Joseph Joubert, pour laquelle la notation discontinue possède souvent une supériorité sur le discours ample. Le fragment saisit l'idée à l'instant de son intensité maximale, avant qu'elle ne se dissolve dans les longueurs de l'exposition ou ne se fige dans la rhétorique.

Cependant, chez Valéry, le fragment n'est jamais simple spontanéité. Même lorsqu'elle paraît fulgurante, la note résulte d'un entraînement du regard intérieur. La brièveté n'y est pas relâchement, mais condensation. Chaque phrase cherche à retenir un mouvement mental dans sa forme la plus dense. Les *Cahiers* apparaissent dès lors comme le cœur secret de l'œuvre valéryenne. Les textes publiés (poèmes, essais, dialogues) en seraient la face visible, tandis que les cahiers en constituent la matrice souterraine. On y découvre non seulement les thèmes majeurs de l'auteur, mais surtout son geste essentiel : transformer la pensée en objet de travail quotidien. Chez lui, l'esprit n'est pas un don à célébrer, mais une puissance à former.

II. Cioran et le cahier comme thérapie négative

Dans le cas d'Emil Cioran, la fonction du cahier diffère nettement par sa tonalité de celle que l'on observe chez Paul Valéry, tout en lui demeurant analogue dans sa profondeur. Si les *Cahiers* de Valéry relèvent d'une ascèse de l'intelligence, les *Carnets* de Cioran procèdent plutôt d'une ascèse de la lucidité douloureuse. Les cahiers rédigés à Paris durant les années de maturité révèlent un écrivain dégagé de la posture publique du moraliste brillant, de l'aphoriste souverain ou du polémiste de la désillusion, et saisi au contraire dans sa vulnérabilité quotidienne. Le lecteur y découvre une

voix plus nue, moins contrôlée dans son apparence, plus exposée aux oscillations de l'humeur et aux fractures de l'existence. Les *Carnets* restituent la vie intérieure d'un homme hanté par l'insomnie, l'usure du temps, la fatigue d'être soi, l'échec des illusions historiques, mais également traversé par des moments d'émerveillement inattendu. On y rencontre des réflexions sur l'exil, sur la fascination du néant, sur la lassitude métaphysique, mais aussi sur la musique, l'amitié, les promenades parisiennes, la lumière d'une rue ou la beauté passagère d'un paysage urbain. Cette coexistence du désespoir et de la gratitude éphémère est essentielle. Elle montre que Cioran ne saurait être réduit à une simple rhétorique du négatif. Les *Carnets* corrigent souvent l'image figée du penseur du néant en révélant une sensibilité aiguë aux détails fragiles du réel. La noirceur y demeure centrale, mais elle n'abolit pas la capacité d'émotion ; elle la rend peut-être plus intense, parce que plus précaire.

Contrairement aux philosophes de système, Cioran n'élabore pas de constructions conceptuelles destinées à résoudre les contradictions de l'existence. Il écrit à partir de ses états, de ses crises, de ses brusques éclaircies. La pensée naît chez lui d'une réaction nerveuse autant que d'une réflexion spéculative. En cela, les *Carnets* donnent accès à la source affective de son œuvre publiée. Les idées y apparaissent moins comme doctrines que comme symptômes sublimés. La formule devenue célèbre, « J'écris pour ne pas passer à l'acte », condense admirablement cette logique intérieure (Cioran, *Carnets 1957–1972*, Bucarest, Humanitas, 1999, p. 312). L'écriture y apparaît non comme luxe esthétique, mais comme nécessité psychique. Elle remplace le geste irréversible par le geste scriptural. Là où l'existence menace de basculer dans la violence contre soi ou contre le monde, la phrase instaure une médiation.

Cette proposition met en lumière la fonction thérapeutique du cahier. Il ne s'agit pas d'une guérison au sens clinique ou moral du terme. L'écriture ne supprime ni l'angoisse, ni la fatigue d'exister, ni l'obsession du vide. Mais elle suspend la catastrophe. Elle introduit entre l'impulsion et l'acte un intervalle salutaire. Elle convertit la tension en forme, et l'inquiétude en syntaxe. Si, chez Valéry, la page ordonne l'esprit, chez Cioran elle empêche l'effondrement. La différence est décisive. Dans un cas, le cahier sert à perfectionner les facultés ; dans l'autre, il sert à préserver un équilibre toujours menacé. Le premier relève d'une économie de la maîtrise ; le second, d'une stratégie de survie. Il faut également souligner que les *Carnets* offrent à Cioran une liberté que ses livres publiés n'autorisent pas toujours. Les œuvres destinées à l'impression imposent une exigence de style extrême. L'aphorisme y est ciselé, comprimé, travaillé jusqu'à la formule définitive. Cette perfection a un prix : elle masque parfois les hésitations, les repentirs, les fluctuations dont elle procède. Dans les cahiers, au contraire, la pensée se montre dans son mouvement premier. Elle y apparaît plus brute, plus contradictoire, parfois injuste, parfois tendre, parfois immédiatement rétractée par un trait ironique. Une phrase affirme ce que la suivante détruit. Un moment d'enthousiasme se voit aussitôt miné par le sarcasme. Une confidence presque émue se retire dans la dérision. Cette mobilité rend les *Carnets* particulièrement précieux, car ils exposent la dynamique même de la conscience cioranienne. On y voit non le monument stylistique achevé, mais l'atelier intérieur de l'auteur. Le lecteur n'y rencontre pas seulement des maximes mémorables, mais le travail obscur qui les rend possibles : impatience, découragement, exaltation soudaine, ennui, remords, illumination passagère. Les *Carnets* occupent une place centrale dans l'économie de l'œuvre de Cioran. Ils ne sont ni annexes ni documents secondaires. Ils constituent le lieu où la négativité se transforme en forme, où la souffrance devient rythme, où l'épreuve intime se transmue en lucidité partageable. Ce que les livres donnent comme sentence, les cahiers le révèlent comme combat.

III. Le fragment comme forme privilégiée de la modernité

Chez Valéry comme chez Cioran, le fragment doit être compris non comme manque, mais comme choix formel majeur. Il correspond à une époque où les grands systèmes philosophiques et les grands récits du sens perdent leur autorité.

La modernité tardive soupçonne la totalité. Après Friedrich Nietzsche, après les expériences historiques du XXe siècle et après la crise de la métaphysique classique, la vérité n'apparaît plus comme édifice, mais comme série d'illuminations. Le fragment devient ainsi la forme adéquate d'une conscience discontinue. Pour Valéry, cette discontinuité exprime la mobilité de l'esprit. Aucune idée

ne doit être fixée trop tôt ; toute conclusion demeure provisoire (Valéry, *Tel Quel*, Paris, 1941, p. 97). Pour Cioran, le fragment exprime quelque chose de plus grave : l'impossibilité même de la totalité. Le système n'est pas rejeté seulement sur le plan méthodologique, mais sur le plan ontologique. Le monde lui-même semble privé de centre. Dans les deux cas cependant, le fragment sauve l'intensité. Il oblige à la densité, à la précision, au renoncement aux développements inutiles. C'est une forme exigeante, non facile.

IV. La lucidité : entre géométrie et vertige

Le point de rencontre le plus profond entre les deux auteurs est le culte de la lucidité. Ni l'un ni l'autre n'acceptent le confort de l'illusion. Chez Valéry, la lucidité possède une structure géométrique. Elle signifie clarification, distinction, réduction des phénomènes à des mécanismes intelligibles. L'esprit conquiert sa liberté par l'analyse. Chez Cioran, la lucidité est vertige. Voir clairement signifie constater la vanité des ambitions, le caractère répétitif de l'histoire et la fragilité de l'espérance. Mais, même douloureuse, la lucidité demeure préférable au narcotique idéologique. Les deux auteurs peuvent être considérés comme des moralistes modernes. Non des moralistes de la norme sociale, mais de l'exigence intérieure. Ils demandent à la conscience de ne pas se mentir.

Dans un siècle dominé par les utopies politiques et les promesses collectives, une telle position possède aussi une dimension éthique discrète. Le refus de l'auto-illusion devient une forme de résistance spirituelle (cf. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, 2001, p. 18).

V. Différences décisives : construction et ruine

Toutefois, l'analogie ne doit pas effacer les différences essentielles. Valéry conserve la confiance dans une productivité de l'intelligence. Même sceptique, il croit que l'esprit peut transformer l'expérience par la méthode et la rigueur. En lui survit l'idéal classique de la maîtrise de soi. Cioran, au contraire, écrit depuis l'intérieur d'une conscience posthume. L'intelligence ne sauve pas ; elle intensifie souvent le drame. La pensée apparaît simultanément comme privilège et malédiction. Si Valéry représente le modèle d'une modernité constructive, Cioran exprime la modernité des ruines. Le premier cherche l'ordre dans la complexité ; le second contemple l'impossibilité de l'ordre. Cette différence explique aussi leur tonalité distincte. Chez Valéry domine la froide noblesse du concept. Chez Cioran, la musicalité dévastée de la sentence.

Conclusion

La comparaison des *Carnets* d'Emil Cioran avec les *Cahiers* de Paul Valéry permet de mettre en évidence une filiation moins discutée de la modernité européenne : celle de l'écriture fragmentaire comme pratique de surveillance de la conscience. Au-delà des différences de tempérament et de finalité, les deux auteurs transforment la page en un espace de vigilance. Le cahier devient le lieu où l'esprit s'examine sans témoins, sans consolations et sans obligation de cohérence finale. Si Valéry cherche la maîtrise de soi par la méthode, Cioran assume l'impossibilité de celle-ci et sauve, par le style, la dignité de la lucidité. Dans les deux cas, le fragment n'est pas le reste de l'œuvre, mais son centre secret. Les deux corpus peuvent être lus non seulement comme documents personnels, mais comme deux grandes pédagogies de la conscience moderne.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
2. Cioran, Emil. *Carnets 1957–1972*. București: Humanitas, 1999.
3. Cioran, Emil. *Exerciții de admirație*. București: Humanitas, 1993.
4. Cioran, Emil. *Despre neajunsul de a te fi născut*. București: Humanitas, 1995.
5. Compagnon, Antoine. *Les antimodernes*. Paris: Gallimard, 2005.
6. Foucault, Michel. *L'herméneutique du sujet*. Paris: Seuil/Gallimard, 2001.
7. Valéry, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973–1976.
8. Valéry, Paul. *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1941.

THE THEME OF LOVE REFLECTED IN THE EXISTENTIAL TOPOI OF BOGDAN SUCEAVĂ'S POETRY

Andreea-Maria Popescu
PhD Student, National University of Science and Technology Polithenica Bucharest, Pitești University Centre

***Abstract**: The fractured identity between multiple historical epochs, cultural spheres, and mentalities represents an artistic asset for Romanian writers in exile. By leveraging a universal theme, love, they possess the capacity to create original literary works for both an Eastern and a Western reader, as certain images or symbols might not represent a simple update of the ordinary realm, but an opportunity for exploration filled with a mysterious affective aura. Postmodernity represented a fertile time for writers for personal and artistic reflection on historical events and places systematically considered traumatic or limiting by Western society, in particular. Those topoi generate reinterpreted, unconventional archetypes. They can have a concrete, autobiographical source of inspiration, or they can be metaphorical, fictional. These lyrical works are based on a psychological matrix characterized by a unique cultural imprint, with multiple valences that do not create existential chaos in life or in creation, but are compatible, even complementary. One such writer is Bogdan Suceavă, a writer of Romanian origin who lives in America. He creates poems that are both nostalgic and satirical, in which love spiritualizes the authentic, sober landscape, and the seemingly familiar language, with some scientific insertions, illustrates love through an analytical filter of the mind.*

***Keywords**: evaziune, arhetipuri, matrice psihologică, est-european*

Pe lângă exilul propriu-zis, majoritatea scriitorilor din țările occidentale sunt caracterizați prin conștientizarea rolului lor pentru cultura țării adoptive sau natale, prin contrastul dintre specificul național și colectiv extern și cel propriu, personal, fenomen denumit de Adrian Dinu Rachieru „românismul ca dimensiune culturală”[1].

Caracterul inedit al existenței unei astfel de comunități sau subculturi integrate în țările de adopție, care se suprapune într-un mod original și excepțional mai ales viziunii lor despre lume ulterior reconstruite. Se pare că acest tip de sensibilitate din textele poetice are și un caracter universal prin prisma anumitor simboluri, dar nu în totalitate, deoarece, aparent, decodificarea supremă a acestor simboluri este accesibilă mai degrabă unui lectorat „inițiat”, generându-se astfel niște motive care transcend epoci, locuri și generații. Acest lectorat poate fi reprezentat de cei care, în timpul actului de lectură propriu-zis, au experimentat deja un fond autohton de tip est-european, românesc.

Un aspect esențial este că, față de majoritatea culturilor occidentale care, după Al Doilea Război Mondial, au experimentat regimuri democratice consistente și și-au putut conserva o plurivalență a stilurilor literare și artistice și chiar o abandonare a unora dintre ele pentru altele, acest lucru a fost imposibil pentru România. Statele precum România, care au fost divizate de istorie în spatele Cortinei de Fier, nu au apucat să beneficieze de o stare de onestitate morală și artistică (despre promiscuitate nici nu poate fi vorba), ci doar de o alterare a valorilor pentru a valorificarea unui curent pseudocultural și restrictiv impus de regimul comunist: realismul socialist.

Pentru a aplica literaturii aceste principii postmoderne, scriitorii au fost nevoiți să se raporteze mai întâi la filtrele traumatice ale opresiunilor și limitărilor regimului totalitar, și nu la o epocă de prosperitate despre care să scrie într-un mod deconstructivist într-o societate liberă, de succes, dar superficială și goală spiritual (cum a fost pentru scriitorii din statele occidentale netotalitare). În urma mai multor ani petrecuți în lumea exilului, ei reușesc să-și separe eul real de cel ficțional într-o manieră optimistă, fără a idealiza rolul lor în literatura mondială. Utilizează mai puțin simbolistica respectivelor toposuri drept un refugiu în suferință, transfigurându-le artistic în niște medii ficționale

[1] Adrian Dinu Rachieru, *Voci din exil*: București, Editura Ideea Europeană, 2022, p. 9.

în care ei și cititorii pot retrăi experiențe comune și pot aborda unele tabuuri sau stereotipii, fără a urma niște automatisme morale sau culturale condiționate de trecutul traumatic.

Renunțarea la această oportunitate istorică de a valorifica universalitatea în creație, dar și la conceptul de libertate individuală sau drepturi universal-umane, era pentru conducerea viitoarelor țări comuniste o oportunitate de a revoluționa un sistem într-un spirit neoccidental, de a atinge prosperitatea absolută și ideea de fericire numai și numai prin niște mecanisme colective, standardizate, dar și brutale în esență: „Odată ajunși la putere, comuniștii aveau să fie - sau mai degrabă ar fi vrut să fie - ,,modernizatorii" țării lor, încercând să joace rolul pe care l-a jucat burghezia în Occident în secolele precedente. Dar în lipsa unui regim politic adecvat, capabil să însoțească această dezvoltare, tentativa lor era sortită eșecului în ciuda folosirii forței."[2]

Deziluzionarea și fenomenul reeducării în spiritul sovietic sau ceaușist a ajuns să devină un fel de nou canon existențial, un spațiu izolaționist al aparentei păci și al „purității" sociale în care elementele externe de sau de origini exotice erau excluse fără excepție, acest tipar reprezentând o amintire sumbră și demoralizantă pentru scriitorii care au ales exilul, dar și un pretext de creație. Mitul unei mari comunități indestructibile a iubirii imparțiale și a conviețuirii eterne în termeni de echitate socială, propus de sistemul comunist, este adesea parodiat prin imagini artistic-simbolice comune în poemele scriitorilor din exil, deoarece ei realizează că a fost, negreșit, o exploatare cruntă a spiritului românesc tradițional și a oricărui farmec nealterat politic care ar surveni din acesta: „Marxism-leninismul, care gândește în termeni de clasă sau de raporturi de clasă, nu putea să nu fie atrăgător în aceste țări unde individul se pierde în general în comunitate. care adesea se confundă cu sufletul locului."[3]

Revoluționarea acestui fenomen standardizat s-a manifestat pentru prima dată în perioada postcomunistă și pentru literatura exilului. Această efuziune stilistică nu fost văzută inițial într-o lumină pozitivă, deoarece nu avea, din nefericire, un caracter canonic față de cea scrisă între granițele României, ceea ce s-a extins până în prezent: „După '89, odată cu spulberarea interdicțiilor (parțiale sau totale), într-o lume agitată sau așezată, cum era România post-ceaușistă, aportul diasporenilor (prin literatura și revuistica exilului) a provocat un «fenomen neliniștitor»."[4].

Oportunitatea de a observa și a experimenta direct Vestul reprezintă un fenomen de mare interes, datorită perioadei în care s-a întâmplat, și anume cea postmodernă, deoarece construcția și emanciparea noilor lor valori morale, intelectuale și artistice s-a petrecut concomitent și paralel cu un alt fenomen global: relativizarea valorilor, deconstrucția și demitizarea realității, atacul indirect asupra conștiinței umane și inocenței ei în general. Opera scriitorilor exilului românesc explorează anumite teme clasice în cheie postmodernă, dar raportate concomitent la acest nou canon foarte original.

În celebra lucrare a lui Carl Gustav Jung, *În lumea arhetipurilor,* într-un scurt fragment, autorul creează o definiție a arhetipurilor în următorul mod: „baza instinctuală, congenitală, preexistentă, respectiv *patterns of behaviour*. Aceste imagini sunt caracterizate de o dinamică pe care nu o putem atribui individului."[5] De asemenea, mai adaugă o trăsătură elementară a acestora, și anume instinctualitatea.[6]

Nu se poate vorbi neapărat despre un inconștient colectiv propriu tuturor scriitorilor din exil, deoarece filtrele emoționale de percepție și reprezentare a evenimentelor din aceeași perioadă istorică sau din același loc sunt extrem de diverse și diferite. Însă există o predilecție pentru simbolurile și stările obscure ale individului contemporan. Toposurile existențiale recurente creează în poemele cu tematica iubirii o adevărată estetică a grotescului, a parodicului sau a paradoxului, altele reconciliază vechi conflicte interne care nu au avut până atunci niciun moment propice pentru a coexista cu noua identitate în reconstrucție a autorului. În cazul altora, iubirea, dorul, filosofia nihilistă sau teama față de corupția morală a speciei umane își iau în mod excepțional, neașteptat, aproape romantic, energia

[2] Thierry Wolton, *Reflecții despre comunism*: București, Editura Humanitas, 2022, p. 57.
[3] *Ibidem*, p. 58.
[4] *Ibidem*, p. 11-12.
[5]Carl Gustav Jung, *În lumea arhetipurilor*: București, Editura Jurnalul Literar, 1994, p. 6.
[6] *Idem*

spirituală de a se perpetua fictiv datorită acestor toposuri arhetipale care se reactualizează constant în memoria scriitorilor.

Un alt aspect esențial care transfigurează aceste toposuri este adstratul cultural, moral, afectiv pe care contactul cu alte toposuri, cele ale Vestului, ale lumii occidentale, îl au asupra identității scriitorilor. Sentimentele de tristețe sau de alienare ale scriitorilor sunt raportate atât la trecutul autobiografic, la experiențe netrăite un viitor virtual, fără ca deconstrucția lor să pericliteze valoarea, frumusețea ori caracterul sacru al acestui trecut în care misterele încă existau.

Volumul de poezii *Bătălii și mesagii*[7], scris de Bogdan Suceavă, este ilustrativ pentru această poetică a contradicțiilor, începând cu titlul, care pare a fi anticipativ pentru un tablou antagonic al stărilor și emoțiilor, dominate de un elan dionisiac în manifestările lor, dar și de o aprofundare densă, analitică a cauzelor lor, în spiritul caracteristic scriitorului. Toposurile existențiale par a ocupa în universul ficțional al poeziilor un loc central, un nucleu în jurul căruia gravitează atomi de sentimente, reflecții și emoții ale unor experiențe universale, dar încremenite în niște spații precise, fără a fi deloc subliminale: orașul București, Piața Universității etc.

Poezia *Decor pentru tabloul îmbătrânirii* prezintă tema dragostei într-o manieră ludic-parodică, o amintire existențială care pare că se descompune în banalitatea ei sub aparența unui caracter senzațional absurd și fals. Primele versuri prezintă Bucureștiul într-o manieră prozaică, propice haosului și desfrânării: „Bucureștiul e un bun decor rătăcirii/ambientul ajunge să doară.”[8]. Această atmosferă este intensificată de verbul – laitmotiv „se făcea”, care pune evenimentele evocate sub semnul oniricului, al improbabilului, dând impresia unei magii subtile, până când discursul poetic este întrerupt de verbalizarea unei amintiri ludice: sânii iubitei păreau mai senzaționali decât *Evenimentul Zilei* (o publicație românească), valorificându-se astfel și umorul obiectualizat, de tip est-european, care de multe ori utilizează o sinecdocă pentru a exprima sintetic un sentiment sau o opinie arhicunoscută. Versul „Timpul s-a născut bătrân” reprezintă o personificare în concordanță cu stările eului liric, care acum este mult mai conștient de rutinarea, chiar de „uzura” propriilor sentimente și iluzii, care pare că ar fi fost așa de la început: asemenea Bucureștiului, sentimentul de iubire sau de atracție este desuet și demitizat.

Evocând dintr-o altă perspectivă spiritual-afectivă imaginea și atmosfera orașului București, poezia *Nostalgie cu o translație de foarte multe mile* abordează tema iubirii dintr-o perspectivă androginică, în care ecourile pasionale ale unui timp precis, poate chiar dintr-o altă dimensiune, sunt invocate pentru a dezbate un adevărat „proces” al sentimentelor. Emoțiile și etapele devoalării lor sunt prezentate cu ajutorul unui crescendo, al unui climax afectiv, care le subsumează pe acestea unor proporții matematice. Primul vers conține o invocație hotărâtă: „întoarce-te”. Justificarea este „rătăcirea” într-un haos existențial, materializat într-o „spirală”, forma ADN-ului uman, ceea ce demonstrează că poetul s-a rătăcit probabil în sine însuși, în propria materie fizică și morală.

Imediat după aceea, eul liric prezintă, cu ajutorul unor hiperbole, acțiunile, eforturile insurmontabile pe care le-a făcut pentru a depăși starea de criză și a redobândi iubirea: „am răsturnat pentru tine sorii pe dos/am făcut deșertul cupolă/am adunat o pădure de cactuși.” Această enumerație ambițioasă arată sacrificiu de sine, dar ascuns sub o considerabilă suferință, chiar autoflagelare, sugerată mai ales de acțiunea fictivă a colectării cactușilor.

Tonalitatea eului poetic devine din nou compasională. Se remarcă prin acest efort confesiv o legătură indestructibilă, transcendentală, între sine și muză, materializată în simbolul sacru al sângelui: „ne curge-n vene același București/aceeași pierzanie/soarta noastră nepereche.” Ineditul acestui vers constă nu numai în viziunea întrupării iubirii într-o ființă unică, ci și prin „seva”, materia care întreține starea sa perpetuă. Substanța metaforică a sevei constă nu numai în materialul primordial al vieții, sângele, ci și într-un trecut istoric, personal și cultural comun, Bucureștiul. Totuși, fixația acestei anamneze a iubirii rămâne una arhetipală a dezamăgirii, a unui *fatum* nefast, ceea ce emană o rană existențială tristă, nu o euforie.

[7] Bogdan Suceavă, *Bătălii și mesagii*: Editura LiterNet, 2005
[8] *Ibidem*, p. 22.

De asemenea, orașul București (așa cum se poate remarca și din autobiografia autorului, martor la evenimente care au marcat subconștientul colectiv al românilor în mod traumatic, recurent și în multe dintre creațiile sale în proză) nu reprezintă pentru scriitor un centru al țării, ci, mai degrabă, un loc în care scindarea, haosul social și dorința de imigrare au determinat în mod abuziv unii oameni mai idealiști să părăsească România. Într-un interviu acordat editurii Libris, Bogdan Suceavă afirmă legătura directă între literatură și a construi o întreagă, nouă viziune despre lume, care are în vedere evenimentele marcante pentru propria generație și tinerii contemporani, având în comun dorința de „mai bine" și teama de incertitudine: „Literatura e o unealtă de cercetare, e vasul în care trebuie să se întrupeze o viziune. Mi-am propus o cronică a unei întregi culturi, mai precis a culturii române, descrisă prin punctele ei de schimbare. Poate că încă îmi răsună în mine rafale de armă din decembrie 1989, poate mă deranjează prea mult ce se întâmplă cu România, dar am simțit nevoia să scriu exact despre asta."[9]

Iubirea privită retrospectiv nu este o reverie. Bucureștiul nefast este cel care distruge, care fragmentează experiența și o face echidistantă, „nepereche". Versul care urmează acestuia: „o tragedie de Eschil cu insert de Divertis/(ce context profund erotic, nu-i așa?)" este o întrebare retorică ce combină referințe culturale savante, filologice (tragedia de Eschil) cu cele din cultura maselor, a burlescului (Divertis). Jocul ironiei și al atracției contrariilor creează o reinițiere a iubirii.

Un alt element esențial este reprezentat de titlul foarte analitic ce conține o altă referință livrescă, din domeniul matematicii, aceea de translație[10]. Astfel, nostalgia după idila din obscurul București reprezintă, de fapt, și un ideal: acela de a face o corespondență, ipotetic, poate într-o altă viață, două „puncte" (ființe), a căror legătură a fost secționată în mod nemilos de această nealiniere a coordonatelor sufletești, în ciuda armoniei gândirii matematice a creatorului.

Mesagiu de amor prezintă un scenariu ficțional cu un caracter epistolar al unei povești de iubire al cărei final a fost „contramandat" chiar de către poet, deoarece planurile inițiale s-au deplasat din orizontul spațio-temporal către o realitate paralelă, dominată de mitul digitalizării: „aveam întâlnire la anul pe vremea aceasta/o s-o contramandez printr-un poem/nu mai suntem pe aceeași planetă/nu mai comunicăm prin infrared." Relația care s-ar fi desăvârșit, altfel, în București, scapă de banalitatea aparentă a acestui destin pentru a putea fi privită de către poet cu ochi ludici, moraliști și destul de exigenți: „prin ce cercuri literare te mai învârți, dulcineeo,/acolo – la margine de București". Marginea Bucureștiului este astfel asemănată cu o periferie urbană a experiențelor liminare, efemere, care trezesc în conștiința autobiografică ecouri ale inocenței sentimentale. Substantivul în vocativ scris cu literă mică, *dulcineeo*, subliniază ipostaza eului creator de increat în acel punct al existenței, dar care acum a ajuns la maturitate și este capabil de a emana nu numai reverii dionisiace despre iubire, dar și judecăți de valoare despre umanitate. În ciuda acestei schimbări subtile, următoarele versuri ar putea ascunde, sub impresia unei ironii destul de dure, nostalgia autobiografică a autorului după vremea în care orașul București părea un fel de „metropolă" europeană a modernității, rapidității și ascensiunii către absolut. Se adaugă aici și contrastul general dintre esența sobră a peisajului țărilor ex-comuniste și idealizările efemere ale realității aparținând cetățenilor dornici de libertatea occidentală și de sentimentul de absolut. Așteptările probabil că i-au fost trădate, dar magia superficială a visului amoros și a proiecțiilor din viitor revin consistent în subconștientul individual al poetului: „unde tramvaiul întoarce spre cer/și câinii-s judecați în procedură de urgență/unde Dumnezeu pune mâner pământului."

O altă componentă de contrast tematic este și evocarea de către poet a unor elemente ale realității reprezentative pentru nostalgia țării natale înainte de epoca digitalizării în plină manifestare: *mesajul* (referindu-se nu la telecomunicații, ci la mesajul scris pe hârtie), *brutăria din colț*, *faxul postum*, în contrast cu cele ale unei contemporaneități pline de posibilități cu o accentuată tentă futuristă (menționează acțiunea de a povesti muzei sale ceva despre celebrul erou mitologic Iason, firma celebră Warner Bros și folosește expresia în engleză *if such feature is available*, scrisă cu

[9] https://blog.libris.ro/2019/02/18/bogdan-suceava-interviu-libris-ro/
[10] https://dexonline.ro/definitie/translație

italice).[11] De asemenea, menționarea Colchidei (tărâmul legendar unde au ajuns argonauții în căutarea lânii de aur, care este, simultan, și simbolul bogățiilor țărilor răsăritene), arată o dorință de a găsi un alt topos ficțional, reprezentat de o zonă utopică, în care iubirea poate să se manifeste și ea în formele ideale.

Indiferent de epoca la care se face referire, prin intermediul unei priviri retrospective, dar și a uneia anticipative, poetul reușește să transpună într-o lumină romantică, aproape să fetișizeze acești „atomi" ai cotidianului în proporții egale, dovedindu-și astfel capacitățile de matematician. Intenția este mai mult decât un simplu act demonstrativ sau o enumerare aleatorie, ci arată faptul că entitatea autobiografică prezentă în majoritatea poeziilor sale despre iubire este ea însăși „compusă" metaforic din mai multe straturi culturale și identitare suprapuse în plină metamorfoză, iar aspirația sa primordială nu pare a fi omogenizarea lor într-o singură unitate.

Un aspect distinctiv al poeziei al poeziei *Mesagiu de amor* este neidentificarea unui „prezent" pe axa spațio-temporală sau, cel puțin conturarea lui extrem de vagă, abstractă, posibil reprezentată de starea de expectativă emanată de eul liric față de idila sa etern neconcluzionată. Versurile „în spatele ei ți-am lăsat un mesaj/nu-l deschide încă" subliniază dorința cu accente hedoniste a poetului de a trăi starea perpetuă dominată de incertitudine, însă adverbul „încă" demonstrează că aparenta perenitate a nostalgiei ar putea fi întreruptă de ceva, cândva.

Reiterarea unor mistere în ființa spirituală a creatorului (printre care și cel al iubirii), Bogdan Suceavă, generează contextul creației într-o manieră matură, în care iubirea nu mai este condiționată de către contextul spațio-temporal unde a luat naștere, ci este un proiect al imaginației matematice. Pe de altă parte, toposul existențial cu pronunțate accente memorialistice concrete rămâne imperios necesar pentru a susține farmecul universal al creației literare pentru orice cititor.

În capitolul *Mind Maps and National Literature as World Eminent Domain: Scale, Territory, and Reading in the Twenty-First Century*, al lucrării Romanian Literature as World Literature, autorii descriu și propun o nouă percepție despre conceptul de „națiune" sau „literatură națională" în critica literară.[12] Ar trebui să se distanțeze substanțial de ideea unui teritoriu statal și granițele sale convenționale, pentru a se putea muta nucleul actului critic asupra aspectului cultural și asupra aprobării conceptului de „bizar": „Literature is strangeness. It «defamiliarizes» things also, as we know too well. [...] In the process, cultural *poiesis* denaturalizes the «national» in «national culture» and thereby helps culture understanding, and ultimately culture itself, shed its national- *étatiste* epistemological straightjacket."[13]

Poeziile *Nostalgie cu o translație de foarte multe mile, Mesagiu de amor* sau *Decor pentru tabloul îmbătrânirii* reușesc, prin intermediul formării intelectuale a scriitorului, dar și al idealului său de a lăsa un mesaj mai pozitiv posterității despre țara natală. Secretul succesului pentru această viziune este ilustrarea ambiguității culturale unice a identității sale, alături de exprimarea universalității, maleabilității afective și caracterului ludic al sentimentului de iubire, indiferent de context.

Referindu-se la proza lui Bogdan Suceavă, mai precis la romanul *Venea din timpul diez*, Eugen Simion remarcă următoarea trăsătură a expresiei sale: „Există, așadar, un fel de realism magic deconstruit, care colectează și sortează faptele unui timp în care zgomotul de fond este adevărata muzică, o partitură în gamă minoră, deci cu diez la cheie."[14] Pornind de la această afirmație pertinentă, se poate remarca prezența unei tendințe auctoriale de a deconstrui realitatea în părțile sale componente și în lirica mai recentă despre iubire, revelându-se astfel caracterul său postmodern. Rezultatul ar fi un univers în miniatură propriu autorului, o *subcultură* literar-artistică în curs de amplificare în forme mai complexe.

---

[11] Traducere din engleză: „Dacă această caracteristică este disponibilă", expresie specifică domeniului

[12] Traducere: *Hărțile mentale și literatura națională ca domeniu de referință mondial: scară, teritoriu și lectură în secolul XXI,* din: Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, *Romanian Literature as World Literature: Bloomsbury Academic Publishing,* New York, 2018, p. 13.

[13] Traducere: „Literatura înseamnă stranietate. Ea «defamiliarizează» lucrurile, după cum știm prea bine. [...] În acest proces, *poiesisul* cultural denaturalizează elementul «național» din «cultura națională» și, astfel, ajută înțelegerea culturii și, în ultimă instanță, cultura însăși să se debaraseze de cămașa de forță epistemologică național-etatistă"

[14] Eugen Simion, *Dicționarul General al Literaturii Române S/Ș*: București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016-2021, p. 740.

Poezia drept formă de expresie creează impresia unui realism magic diferit de proză din punctul de vedere al substanței și expresivității artistice. Rațiunea principală, insuficient exploatată de critica literară atribuită operei lui Bogdan Suceavă, de altfel, este una de natură estetică.

Natura autobiografică a creației autorului, atunci când este dominată de reflexivitatea lirică și nu de tranzitivitatea plină de suspans specifică epicii, reușește să dea impresia unui fantastic neologic inedit, care stă sub semnul multiplelor probabilități. Probabilitățile respective aparțin atât cititorilor, cât și scriitorului, deoarece oportunitatea creației reprezintă și o oportunitate de anamneză, un tribut pentru perioada inițiatică, cea mai imprevizibilă a vieții sale.

Impresia fantasticului nu poate ajunge la această tipologie a desăvârșirii formei fără a cunoaște „punctele" de intersecție dintre memorie și ficțiune dintr-un unic fir al conștiinței, cel al autorului, iar caracterul lor succint, chintesențial, iese în evidență într-o ipostază mai pură, mai ingenuă, în materia lirică.

Controlul expresiei prin codificarea culturală parțială reprezintă o marcă a personalității auctoriale, chiar și în valorificarea temei iubirii, dar care necesită răbdare din partea lectorului ideal, și o anumită capacitate analitică care ar surveni efortului: „Numai un lector ideal – o ficțiune critică – se mișcă mereu înainte, într-un text mai lung, de la început și până la sfârșit."[15] Așa cum spune și titlul poeziei, *Nostalgie cu o translație de foarte multe mile*, dificultatea de interpretare ar putea surveni din coordonarea imaginară a tuturor coordonatelor din poezie (spațiale, temporale, culturale, identitare etc.), astfel încât emoția reală să fie „decupată" din matricea ambiguă plină de ironie, umor sau reflexe psihanalitice, respectivele *patterns of behaviour*.

În fond, extracția literaturii din contextul geografic și geopolitic, astfel încât primordiale să fie diversitatea, originalitatea și spontaneitatea formelor estetice pe care le transfigurează personalitatea autorului ar trebui să reprezinte un deziderat. Temele clasice încă nu și-au epuizat resursele. Moralitatea nu poate fi eliminată sau „tradusă" în contexte antitetice anumitor valori tradiționale, deoarece scopul este revalorificarea lor într-un context global contemporan, și nu distrugerea sau negarea lor: „if it is the planetary consciousness and assymetrical cultural encounters of the modern era that make world literature thinkable as a concept, it is the same condition of possibility that threatens the integrity of distinct linguistic and cultural traditions."[16]

BIBLIOGRAPHY:

1. Dinu Rachieru, Adrian, *Voci din exil*: București, Editura Ideea Europeană, 2022
2. Jung, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*: București, Editura Jurnalul Literar, 1994
3. Wolton, Thierry, *Reflecții despre comunism*: București, Editura Humanitas, 2022
4. Suceavă, Bogdan, *Bătălii și mesagii*: Editura LiterNet, 2005
5. Simion, Eugen, *Dicționarul General al Literaturii Române S/Ș*: București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016-2021
6. Helgesson, Stefan, Thomsen Rosendahl, Mads, *Literature and the world*: New York, 2020
7. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti, către o poetică a (re)lecturii*: București, Humanitas, 2020
8. Martin, Mircea, Moraru, Christian, Terian, Andrei, *Romanian Literature as World Literature*: Bloomsbury Academic Publishing, New York, 2018.
9. https://blog.libris.ro/2019/02/18/bogdan-suceava-interviu-libris-ro/
10. https://dexonline.ro/definitie/translație

[15] Matei Călinescu, *A citi, a reciti, către o poetică a (re)lecturii*: București, Humanitas, 2020, p. 347.

[16] Stefan Helgesson, Rosendahl Thomsen, Mads, *Literature and the world*: New York, 2020, p. 20. Traducere: „Conștiința planetară și întâlnirile culturale asimetrice ale epocii moderne sunt cele care fac ca literatura universală să fie percepută drept un concept; totuși, această condiție de posibilitate amenință integritatea tradițiilor lingvistice și culturale distincte."

URMUZ AND POSTMODERNISM OR THE POST-TRUTH ERA

Rebeca-Daniela Stănescu
PhD Student, National University of Science and Technology Polithenica Bucharest, Pitești University Centre

Abstract: *The paper aims to highlight the relevance of Urmuz's works in the current generation and to demonstrate the belonging of his writings to the postmodern period or, more recently, to the post-truth era. The writer's visionary spirit is also captured, which may have stemmed from the time when his mother read the Holy Scripture to his children.*

The study presents the stages through which society reoriented itself, adhering to modernism, and the mechanisms through which the change occurred: cartoons, songs, the film industry, literature, mass media. The subtle differences between modernism, postmodernism, and the post-truth era are also mentioned.

The paper analyzes Urmuz's works in accordance with the current generation, in which technology has reached the highest level of development. The development of technology is very important and beneficial for humanity, but its careless and unethical use can push the world into a universe described by Urmuz. The emphasis is precisely on the possibility of the current universal society joining the universe outlined by the writer, an apocalyptic world, which seems to be approaching the Biblical prophecy regarding the end times. In Urmuz's work, values are inverted, everything is relative, uncertain, inhuman, the hybrid, zoomorphic, mechanomorphic characters being the main actors who dominate the world, the ending being obviously tragic. Also explained are some of the numerous symbols that Urmuz uses strategically.

Finally, the study explains the relevance of Urmuz's work, traces the mechanisms that can push society into the Urmuzian world, highlighting the tragic ending, for moralizing purposes, also making reference to Biblical prophecy.

Keywords: *Bible, Urmuz, postmodernism, the post-truth era, inhuman*

Opera lui Urmuz[1] a stârnit, în mod întemeiat, mari controverse pentru că, la momentul scrierii, universul descris era absurd, bizar, de natură fantastică. Personajele creionate nu-și găseau locul în lumea reală și pentru cei mai mulți nici într-o lume imaginară, deoarece gravitatea cu care acestea erau construite, componentele bizare din care erau alcătuite (mașină, animal, metamorfoze, pseudoviață), precum și finalitatea tragică determinau cititorul să fie confuz și șocat neputând să găsească nicio reprezentare logică în lumea reală. De asemenea, puterea simbolului, pe care Urmuz o mânuiește cu genialitate, mesajul încifrat în manieră ludică, concentrarea scrierii într-un număr redus de pagini, asocierea inedită a cuvintelor, au făcut opera să pară cu adevărat bizară, răsturnând total universul de așteptare al cititorilor.

Cu toate acestea, unii scriitori și critici literari, precum Eugen Ionescu, Saşa Pană, Geo Bogza au intuit spiritul anticipativ cu care a fost înzestrat Urmuz, intitulându-l: „precursor”, „premergător”, „vizionar”, „avangardist”. Aceștia au înțeles că Urmuz cuprinde în paginile sale o *lume nouă*, ceva ce se va întâmpla în viitor și va schimba cu totul societatea, așa cum inserează scriitorul însuși în opera sa: *O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghițită. El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții băşicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit...*[2]

Așadar, spiritul vizionar al scriitorului a fost observat încă din perioada interbelică, însă opera în sine nu a putut fi înțeleasă, întrucât nu-și putea găsi reprezentarea și sensul în lumea reală, deoarece tehnologia nu se dezvoltase. Astăzi, în postmodernism, lucrurile se schimbă radical, opera urmuziană

[1] Urmuz, pseudonimul literar al lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, (n. 17 martie 1883, Curtea de Argeș, România – d. 23 noiembrie 1923, București, România).
[2] *Algazy & Grummer* operă scrisă de Urmuz

fiind redescoperită și așezată la locul cuvenit, fiind înțeleasă atât de cititorul avizat, cât și de cel comun.

Similitudinile dintre lumea urmuziană și lumea reală au devenit atât de evidente, încât cei mai mulți cititori pot pune în relație personajele hilare, metamorfozate din „Paginile bizare" cu roboții și mașinăriile cărora li s-a oferit, în societatea actuală, „pseudoviață" prin inteligența artificială. Astfel, chiar dacă publicul larg nu înțelege deplin simbolistica utilizată de scriitor, opera sa a ajuns să fie astăzi, creația literară care își găsește cel mai fidel corespondența în lumea reală, în mod paradoxal față de perioada interbelică. Opera urmuziană reflectă ca într-o oglindă problemele cu care se confruntă societatea postmodernă și merge mai departe de atât, surprinzând cu claritate metehnele erei post-adevăr. Altfel spus, „Paginile bizare" ale lui Urmuz se pot cerceta cu adevărat din postmodernism, unde întreaga lume pare să alunece cu totul în universul intuit de către scriitor.

Pentru a argumenta încadrarea operei urmuziane în postmodernism sau, mai cu seamă, în epoca post-adevăr, vom analiza etapele și mecanismele care au făcut ca societatea să plonjeze în universul urmuzian, într-o lume aproape apocaliptică sau în vremurile din urmă, așa cum sunt descrise în Biblie[3].

Lucrarea aduce în lumină și elemente din industria cinematografică, desene animate, cântece, deoarece adesea trec neobservate în cercetări, cu toate că, în opinia mea, au un rol major în pregătirea mentalității unei populații pentru o schimbare majoră.

În *The representation of memory in recent fiction in English*[4] sunt surprinse cu minuțiozitate trăsăturile principale ale modernismului[5], ale postmodernismului[6] precum și diferențele de finețe dintre acestea. Astfel, modernismul a pornit din dorința omului de a evolua în toate domeniile, din setea de cunoaștere și autocunoștere, având ca mecanism principal respingerea informațiilor ce nu au la bază un suport științific. Accentul s-a mutat dinspre exterior spre interior, așa cum se observă și în literatura națională și universală, întrucât aceasta întotdeauna a fost o oglindă fidelă a vieții.

În literatura română, un exemplu concludent este opera lui Camil Petrescu, unde atenția este focalizată pe interiorul ființei umane, pe zbuciumul și lupta interioară, narațiunea fiind la persona I, singular: „Orice aș face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi."[7] De asemenea, lumea începe să fie decodificată în funcție de trăirile interioare ale fiecărei persoane, de pildă, Ela, din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este descoperită de către cititor doar din perspectiva scriitorului.

Alte trăsături dominante ale modernismului, cărora nu li se acordă suficientă atenție, sunt: expunerea emoțiilor și a sentimentelor, înțelegerea și analiza acestora; introspecția și abudența întrebărilor, cu preferința răspunsurilor palpabile, științifice, eliminând sloganul „așa se face". Din nefericire, odată cu dezvoltarea omenirii au apărut și primele capcane ale modernității: izolarea, egocentrismul, îndoiala, manipularea emoțională, libertinajul, înlocuirea deciziilor raționale cu cele emoționale.

Pe de altă parte, postmodernismul devine o extensie a modernismului, omenirea dezvoltându-se și mai mult prin tehnologie, fiind cu adevărat fascinată de către aceasta. Practic, în postmodernism, tot progresul din modernism a fost dus la cel mai înalt nivel, la care se adaugă și dezvoltarea tehnologiei, care a condus la „o lume nouă", univers cristalizat și în opera urmuziană. În postmodernism, metehnele societății ajung la nivel de artă, negarea, îndoiala transformându-se în deconstructivism: *…that postmodernists not only question established truths such as the notion of*

[3] „Să știi că în zilele din urmă vor fi vremuri grele. Căci oamenii vor fi iubitori de sine, iubitori de bani, lăudăroși, trufași, hulitori, neascultători de părinți, nemulțumitori, fără evlavie, fără dragoste firească, neînduplecați, clevetitori, neînfrânați, neîmblânziți, neiubitori de bine, vânzători, obraznici, îngâmfați, iubitori mai mult de plăceri decât iubitori de Dumnezeu, având doar o formă de evlavie, dar tăgăduindu-i puterea."(2 Timotei 3:1-5)

[4] *The representation of memory in recent fiction in English,* Masterarbeit Zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (MA), An der Karl-Franzens Universität Graz, Graz, 2013

[5] Modernismul este o mișcare culturală, artistică și ideatică ce include artele vizuale, arhitectura, muzica și literatura progresivă care s-a conturat în circa trei decenii înainte de anii 1918 - 1939, când artiștii s-au revoltat împotriva tradițiilor academice și istorice impuse și considerate standard ale secolelor anterioare, începând cu cele ale secolului al XIV-lea și culminând cu rigiditatea și „osificarea" academismului secolului al XIX-lea.

[6] Postmodernismul este termenul de referință aplicat unei vaste game de evoluții în domeniile de teorie critică, filosofie, arhitectură, artă, literatură și cultură. Diversele expresii ale postmodernismului provin, depășesc sau sunt o reacție a modernismului.

[7] Camil Petrescu

objectivity, but also the authenticity of any version of reality. In addition, mimesis, i.e. the function of literature and art to imitate reality, is no longer valid, as representation can, in a postmodernist sense, at best produce a distorted image of reality.[8] Astfel, dacă în societatea modernă, mecanismele prin care se răspândea minciuna erau fie zvonurile, fie articolele false, în postmodernism, oamenii sunt invadați de informații eronate, prin mass-media și social media. Odată cu progresul inteligenței artificiale, cu primele semnale de „conștiență”[9] ale acesteia, omenirea intră într-o nouă etapă, poate o ultimă etapă de dezvoltare, numită tot mai des epoca post-adevăr. De menționat este faptul că inteligența artificială nu este „bună” sau „rea” în sine, fiindcă utilizată corespunzător aduce beneficii inedite lumii în toate domeniile, însă utilizarea ei fără etică și moralitate, pare că împinge omenirea cu totul în universul urmuzian.

Epoca post-adevăr surprinde o lume în care totul este relativ, în care omul nu mai are încredere în nimeni și în nimic generându-se haosul, vidul existențial. Dacă în postmodernism incertitudinea venea din exterior, în epoca post-adevăr minciuna poate purta chipul persoanei celei mai dragi (al mentorului, al familiei, chiar chipul persoanei însăși), prin simularea inteligenței artificiale, prin *deepfake*. În România sunt deja multe cazuri în care imaginea, vocea, identitatea unei persoane cunoscute au fost simulate de inteligența artificială în scopuri egoiste.

Așadar, în epoca post-adevăr este decredibilizată însăși ființa umană, fiindu-i luată identitatea, aidoma personajelor cristalizate de Urmuz, care suferă multiple metamorfoze (*O particularitate a lui Cotadi este că, fără să vrea, devine de două ori mai lat și cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, și anume, când soarele ajunge la solstițiu.*) De asemenea, în acest haos, familia, „nucleul societății”, așa cum mai este intitulată, are de suferit, problemă surprinsă și în creația urmuziană, prin valorificarea simbolului: „De aci, printr-o trapă făcută anume în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu manivela, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țăruș, de care se află legată întreaga familie Stamate...”

Utilizarea fără etică a inteligenței artificiale aduce cu sine dificultăți în toate domeniile: muzică, industria cinematografică, literatură, științele exacte. Principala problemă pentru care societatea a început să protesteze este tocmai „furtul identității”, întrucât multe melodii, texte, filme sunt generate de inteligența artificială fără să se menționeze acest aspect. Omul nu mai știe dacă ceea ce vede sau ascultă este o creație plăsmuită de ființa umană sau generată de inteligența artificială. Cântecul „Analog” este un exemplu de manifest împotriva utilizării fără etică a inteligenței artificiale. În meseriile ce utilizează științele exacte, tehnologia a preluat mult din sarcinile angajaților, ceea ce a condus la concedieri masive. Se pare că fără reglementări stricte, tehnologia evoluează, iar identitatea, încrederea și autoritatea omului sunt decredebilizate, lumea alunecând din ce în ce mai mut în universul urmuzian, unde se produce o contopire între mașinărie și om (transumanism), aspect posibil prin Neuralink.[10]

În studiul „De la Caragiale la Urmuz sau realitatea în formă de conservă”, Nichita Danilov aduce dovezi științifice care demonstrează aderarea societății umane la universul urmuzian, mai cu seamă la contopirea ființei umane cu mașinăria, generându-se hibrizi precum Ismaïl (personajul urmuzian): „până în 2030 să aibă tehnologia necesară pentru a introduce în corpul omenesc milioane de *nanoboți* (mini-roboți, de dimensiune moleculară)” *prin intermediul cărora creierul uman să poată fi conectat pe internet, iar necortexul la computer!*[11] Totodată, scriitorul aduce în lumina paradoxul comunicării din generația actuală, regăsit și în opera urmuziană, unde în ciuda progresului tehnologiei, comunicarea este alarmant de scăzută: *în epoca noastră* „creșterea fără măsură a

[8] The representation of memory in recent fiction in English, Masterarbeit Zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (MA), An der Karl-Franzens Universität Graz, Graz, 2013, pag. 14

[9] Se preconizează că foarte curând inteligența artificială va atinge capacitatea intelectuală a omului (Inteligență Artificială Generală), după această etapă, ajungând la nivelul maxim și anume, Superinteligență, ce va depăși cu mult abilitățile omului.

[10] Neuralink Corporation este o companie americană de neurotehnologie fondată (printre alții) de Elon Musk, care dezvoltă interfețe creier-calculator implantabile.

[11] „De la Caragiale la Urmuz sau realitatea în formă de conservă”, pag. 178

posibilităților de comunicare este însoțită, paradoxal, de o sporire proporțională a lipsei de comunicare."*Rețele de socializare te împing spre depersonalizare, dar și o dedublare a personalității.*

Dacă opera lui I.L. Caragiale zugrăvea defectele omenirii (ipocrizia, parvenirea, oportunismul, egoismul, răsfățul, mediocritatea, desfrâul, lupta de putere), în postmodernism se observă o împletire între aceste hibe și depersonalizarea individului (izvorâtă din dezorietarea ființei umane la răscrucea dintre două lumi: reală și virtuală) creionată de scriitorul Urmuz. De asemenea, cu cât lumea înaintează spre era post-adevăr, pare că alunecă cu totul în universul urmuzian, trecând astfel, de la Caragiale la Urmuz. Carențele expuse de primul scriitor nu dispar, ci toate sunt incluse în „noua lume" care are în centru dezvoltarea tehnologiei. Totodată, în „noua lume" familia suferă, identitatea omului este atacată, problematica genului, condamnată de Biblie[12], este tot mai întâlnită, incertitudinea, îndoiala și relativismul absolut domnesc. Toate aceste carențe se regăsesc în *Paginile bizare*, familia Stamate fiind exemplul concludent de dezbinare familială, fiecare membru trădându-l pe celălalt, unitatea transformându-se într-un ritual de fațadă.

Ismaïl și Turnavitu sunt personajele creionate de scriitor, care surpind poate cel mai bine criza identitară, incertitudinea și problematica genului: „ Ismaïl este compus din ochi, favoriți și rochie"/ „ Cea mai mare parte din an, Ismaïl nu se știe unde locuiește"/ „Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni."

Pe de altă parte, *Fuchsiada* oglindește relativismul total, îndoiala și dezorientarea ființei umane într-o lume distopică: *Excomunicat și sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se așează în grabă la piano și, pedalând energic și neîntrerupt, ajunse în sfârșit la căminul lui liniștit, cu moralul deprimat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de zei, de amor ca și de Muze... Alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând și pianul cu sine, dispără pentru totdeauna în mijlocul naturii mărețe și nemărginite...*

În epoca post-adevăr, Fuchs devine simbolul omului „deconcertat" din cauza falsității din lume, un fenomen global, care face creația urmuziană universală. Fuchs este oglinda omului din generația actuală prins ca într-o menghină la răscrucea dintre adevăr și minciună, lumea reală și lumea digitală. Se observă, de asemenea, îndepărtarea de divinitate, din pricina confuziei generale, care aduce cu sine aderarea la o „sfârșeală veșnică". Nu întâmplător Urmuz a introdus lipsa încrederii protagonistului în divinitate, întrucât poate trimite simbolic la unele dintre cele mai cunoscute versete din Biblie, din religia creștină, care oferă certitudinea mântuirii creștinilor: *Să nu vi se tulbure inima. Aveți credință în Dumnezeu și aveți credință în Mine. În casa Tatălui Meu sunt multe locașuri. Dacă n-ar fi așa, v-aș fi spus. Eu Mă duc să vă pregătesc un loc. Și după ce Mă voi duce și vă voi pregăti un loc, Mă voi întoarce și vă voi lua cu Mine, ca, acolo unde sunt Eu, să fiți și voi. Știți unde Mă duc și știți și calea într-acolo. Isus i-a zis: „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața".*[13] Se observă că, toți „antieroii" urmuzieni au pierdut tocmai „calea", „adevărul" și „viața" din cauza dezorietării din lume, adevărul devenind relativitate, viața pseudoviață și calea „sfârșeala veșnică", personajele având o finalitate nemaiîntâlnită în literatură.

În *Plecarea în străinătate*, protagonistul se pregătește pentru „marea trecere", „trecerea dincolo", așa cum analizează criticul literar Lucian Costache. Taxa obligatorie (încifrată în „chirie"), „corabia", „marea nemărginită"sunt simboluri clare din mitologie greacă, ce fac trimitere la ultima călătorie spre tărâmul lui Hades, în care traversarea se plătește. Deplasarea nu are loc însă înainte ca scriitorul să aducă în lumină lacunele cu care se confruntă și societatea noastră astăzi: îndoiala, dezorientarea, trădarea, dezbinarea familiei: *Ambițioasă ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz, netrebnica soție îl legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corabiei, îl luă și îl depuse fără nici o formalitate pe uscat.*

---

[12] *De aceea, Dumnezeu i-a lăsat pradă necurăției, să urmeze poftele inimilor lor, așa că își necinstesc singuri trupurile, căci au schimbat în minciună adevărul lui Dumnezeu și au slujit și s-au închinat făpturii în locul Făcătorului, care este binecuvântat în veci! Amin. Din pricina aceasta, Dumnezeu i-a lăsat în voia unor patimi scârboase, căci femeile lor au schimbat întrebuințarea firească a lor într-una care este împotriva firii; tot astfel, și bărbații au părăsit întrebuințarea firească a femeii, s-au aprins în poftele lor unii pentru alții, au săvârșit parte bărbătească cu parte bărbătească lucruri scârboase și au primit în ei înșiși plata cuvenită pentru rătăcirea lor. Fiindcă n-au căutat să păstreze pe Dumnezeu în cunoștința lor, Dumnezeu i-a lăsat în voia minții lor blestemate, ca să facă lucruri neîngăduite*. (Romani 1: 24-28)

[13] Ioan 14:1-6

Finalul este analog cu cel din *Fuchsiada,* și cu cel din *Pâlnia și Stamate*, protagoniștii, dezgustați, dezorientați, vor să evadeze din lumea distopică și, așa cum menționează Nicolae Balotă, ajung într-o stare de sfârșeală veșnică: *Dezgustat de viață și încărcat de glorie și ani, își scoase căciula și luă tot atunci ultimele dispoziții cari erau și ultima voință. Renunță la toate titlurile și întreaga sa avere, se dezbrăcă în pielea goală, rămânând încins numai cu o funie de tei și, după ce în această stare mai privi încă o dată marea nemărginită, se sui în prima căruță cu arcuri ce întâlni în cale și, ajungând în goana cailor la orașul cel mai mare din apropriere, merse din apropriere, merse de se înscrise în barou…*

Interesant este faptul că, decredibilizarea, lipsa încrederii, îndoiala, care se regăsesc în proza urmuziană și în generația actuală au fost și metehnele care au stat la baza Păcatului Originar. Căderea omului a început de la cunoscuta întrebare „oare?" amplasată în fața adevărului, declanșând decredibilizare: *Oare a zis Dumnezeu cu adevarat: „Să nu mâncați din toți pomii din grădină"*[14] Astăzi, lumea pare că trece prin același proces, care generează pierderea identității, dezorientare, în fața căruia omul este nevoit din nou să aleagă. În literatură, Urmuz este cel care surprinde efectele nefaste ale dezumanizării, într-o lume dezvoltată tehnologic.

În opinia mea, desenele animate reprezintă unul dintre cele mai importante mecanisme care stau la baza pregătirii mentalității umane pentru o schimbare majoră, deși adesea trec total neobservate. Astfel, pentru generația născută între anii 1995-2007, lumea actuală pare similară cu cea din desenele animate. De curând, într-o întâlnire cu o persoană născută în această generație, am auzit o idee care invită la analiză și reflexie: „Nu-mi vine să cred că trăim exact tot ce am văzut când eram mici în desenele animate".

Desenele animate au fost atât de riguros construite în ideea dezvoltării inteligenței artificiale, încât au atras atenția și specialiștilor. Așadar, în *METAFICTION AND PLASTICITY Or, the Dehiscing Wound of Postmodernism* din *The Future of The Post*[15], Josh Toth face o analiză completă a desenului animat *Teen Titans Go!* (*Tinerii Titani* în limba română), un serial cu care am crescut. Josh Toth demonstrează că *Tinerii Titani* este oglinda fidelă a lumii postmoderne și chiar mai mult de atât.

În „Tinerii Titani" cel puțin patru personaje atrag atenția și anume: Cyborg (jumătate om, jumătate robot, atât de actual astăzi), Starfire (o ființă dintr-o lume extraterestră, care are multe de învățat despre planeta Pământ), Beast Boy (avea capacitatea de a se metamorfoza în orice formă de animal pe care-l dorește, acest schimbător de formă se poate adapta la orice pericol) și Raven (cea mai misterioasă membră a Tinerilor Titani, având puteri care te înfioară și o prezență mistică. Are un trecut destul de întunecat pe care încearcă să-l uite și este bântuită de viziuni terifiante ale viitorului), rolul lor fiind de a „salva lumea". După această descriere nu mai este nevoie de explicații amănunțite pentru a a observa că desenul animat reflectă cu fidelitate epoca post-adevăr în care ne aflăm. De asemenea, similitudinile cu personajele urmuziene (care au fost plăsmuite înainte de serial) sunt izbitoare, întrucât Emil Gayk, Foca, Grummer, Cotadi (personajele metamormozate, zoomorfe) pot fi reprezentate de Beast Boy, băiatul ce-și putea schimba forma în orice animal. Totodată, personajele mașinomorfe (Ismaïl,Turnavitu) pot fi întruchiparea lui Cyborg sau a transumanismului din lumea reală. Însăși „Pâlnia" joacă un rol important, aceasta fiind un obiect ciudat „extraterest", ce se poate asocia cu Starfire: „Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei." Predilecția pentru un viitor sumbru se poate asocia cu personajul misterios Raven, cu puteri întunecate, pe care o bântuiau mereu coșmarurile unei lumi apocaliptice, unde pământul era distrus.

„Tinerii Tinani" este doar un exemplu de desen animat, generația născută între anii 1995-2007 crescând cu seriale ce au aceeași țintă, dezvoltarea tehnologiei. Dintre multele desene animate amintesc: „Laboratorul lui Dexter" (în centru acțiunii este Dexter care plăsmuiește multe invenții în laborator: roboți, vorbește cu inteligența artificială, etc.), „Robotboy"(serialul urmărește aventurile

[14] Geneza 3:1

[15] *The Future of The Post,* New Insights in the Postmodern Debate, Edited by Elisa Bricco and Luca Malavasi, Editura Mimemis International, 2022 (paginile 88-107)

unui robot vorbitor, Robotboy, un prototip de robot super-avansat, trimis să locuiască împreună cu Tommy Turnbull și prietenii lui pentru a nu cădea în mâinile maleficului Dr. Kamikazi, care vrea să-l folosească pe Robotboy pentru scopurile lui malefice.), „Familia Jetson" (trăiește într-o lume cu case plutitoare și mașini zburătoare, o lume în care totul se face prin simpla apăsare a unui buton. Și pentru că au o menajeră-robot, Rosie, care să-i ajute, cei din familia Jetson au și mai mult timp că să dea de bucluc).

Privite atent toate desenele merg în aceeași direcție, și anume plăsmuirea unei lumi în care inteligența artificială domnește, iar mânuirea ei de persoane malefice duce la distrugerea universului. Există chiar un episod celebru în care *Familia Flinston* (simbolul tradiționalismului) se întâlnește cu „Familia Jetson" (era tehnologiei) predându-i în manieră simbolică ștafeta.

Am să mă mai opresc la un singur episod celebru din Scooby-Doo, intitulat în limba română „Casa viitorului". În acest episod, *Echipa Misterelor* este invitată să descopere noua invenție a unui mare om de știință, o casă manevrată de inteligența artificială, plină de roboți și creații inedite. Misterul apare în momentul în care „casa" își pierde controlul, nu mai răspunde la comenzi și închide chiar persoane în casă. Scooby-Doo și prietenii săi încearcă să rezolve misterul, să identifice „vinovatul", însă episodul are un final neobișnuit deoarece „vinovatul" se dovedește a fi chiar „casa". Aceasta și-a dezvoltat „conștiiență" și nu a mai dorit să asculte de comenzile omului. Din fericire, episodul a avut final fericit, însă nu putem trece cu vederea asemănările izbitoare dintre desenul animat și societatea actuală. De menționat este faptul că la vremea ecranizării acestor desene animate, tehnologia nu era dezvoltată, fiind inventate doar „telefonele cărămizi", așa cum erau numite. Așadar, generația care a crescut cu aceste desene animate nu se șochează de tehnologie, întrucât încă din copilărie, poate în mod involuntar, a fost obișnuită cu ea.

Întorcându-ne la proza urmuziană, scriitorul pare că a intuit direcția în care se va îndrepta lumea încă din perioada interbelică. Este posibil ca spiritul vizionar al scriitorului să izvorască de pe vremea când mama sa îi citea în fiecare noapte din Sfânta Scriptură. Unii cercetători biblici consideră că, inteligența artificială este profețită de Biblie, prin *Icoana Vorbitoare*[16] (în altă traducere, „păpușă care pare că a prins viață"), ce îl ajută pe Anticrist în ultimii șapte ani ai istoriei. Se poate ca scriitorul, încă din copilărie, în dorința lui arzătoare de a descoperi „tainele universului", să se fi întâlnit și cu această idee. Despre ultima perioadă a omenirii, descrisă în Biblia creștină, (în literatură, opera urmuziană a fost numită de Nicolae Balotă „apocalipsa literaturii") cercetătorii teologi se împart în categorii diferite, unii opinând că, întoarcerea Mântuitorului va avea loc înainte de evenimentele descrise în Apocalipsa, în ultimii șapte ani pe pământ rămânând doar necredincioșii și unii dintre evrei care nu cred în Domnul Iisus, evreii întorcându-se și ei la credință în timpul necazului.[17]

Urmuz, în dorința sa arzătoare de a cunoaște „tainele universului", a scris pentru o generație viitoare, aspect demonstrat prin proza „Ismaïl și Turnavitu". Însuși faptul că și-a intitulat creația „Pagini bizare" este un argument concludent pentru apartenența operei sale la o altă epocă, negăsindu-și reprezentarea în perioada interbelică. Scriitorul însuși plasează creația cu genialitate pe axa timpului: trecut, prezent și viitor. Astfel, prima frază „Ismaïl este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate." plasează acțiunea în prezentul scriitorului (perioada interbelică) în care abia răsărea ideea de dezvoltare tehnologică. Textul mută în continuare acțiunea în trecut, descoperind cititorului primul nivel la care s-a produs hibridizarea: „Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică". Poate cea mai inedită parte este felul în care Urmuz mută acțiunea din trecut în viitor, acolo unde își are sălașul întreaga sa creație: „iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin synthezâ." Această avertizare este ca un clopoțel ce anunță generația în care opera urmuziană își va afla locașul și anume când tehnologia

[16] Apocalipsa 13:14-15

[17] Termenul de necaz, „necazul cel mare", mai este recunoscut de teologi ca „Necazul lui Iacov" (Ieremia 30:7). Acesta este argumentul pentru care unii cercetători consideră că Mântuitorul se va întoarce după credincioși, înaite de „Necazul cel mare". De asemenea, aceștia corelează și următoarele versete: Osea 5:15(*Când vor fi în necaz,vor alerga la Mine*), Osea 6:1-3; Daniel 9: 24; Romani 11 („o parte din Israel a căzut într-o împietrire care va ține până va intra numărul deplin al neamurilor. Și atunci tot Israelul va fi mântuit) pentru a argumenta. Totodată, unii cercetători consideră că, bisericile descrise în Apocalipsa reprezită etapele evoluției Bisericii pe pământ. De aceea, după scrisoarea către Laodiceea, Ioan este răpit la cer, unde se aflau și „cele șapte lămpi de foc"(ce reprezentau bisericile- Apocalipsa 1:20), pentru a vedea nenorocirea ce se va întâmpla pe pământ. Așadar, unii cercetătorii opinează că, în profeție, biserica și Ioan erau deja în cer, când pe pământ s-a pornit urgia. (Apocalipsa 3:14; Apocalipsa 4)

se va dezvolta. Numele personajului Turnavitu („turnat” și „viu”) este un alt indiciu care indică spre epoca în care protagoniștii creionați de Urmuz, vor prinde viață, sau „pseudoviață”, asemănător desenelor animate.

Opera urmuziană a trecut proba timpului și, mai mult decât atât, abia din postmodernism se poate vorbi cu adevărat de Urmuz. De remarcat este și faptul că textul urmuzian este scris în manieră postbelică, scriitorul valorificând simbolistica, mitologia, intertextualitatea, spiritul ludic, parodia, ironia, umorul negru.

Se observă că, intertextualitatea, specifică perioadei postmoderne, domină în opera urmuziană, scriitorul îmbinând cu măiestrie și unicitate toate speciile literare, în manieră ludică, absurdă. Tocmai utilizarea genială a intertextualității transformă scrierea lui Urmuz într-o literatură cu adevărat unică, nemaiîntâlnită. De asemenea, dacă scriitori postmoderni aderă la utilizarea parodiei, despre textul urmuzian se menționează că este „parodia parodiilor”. Urmuz valorifică simbolistica și mitul în toată creația sa, acesta făcând trimitere la: temele și motivele biblice; miturile, riturile și legendele din mitologia greacă; folclorul românesc; povești; știință, astronomie, numerologie etc.

Simbolul apei este preferat de către scriitor, oferindu-i multiple semnificații. Astfel, în *Pâlnia și Stamate,* apa, regăsită în „cearceafurile ude” care înfășurau întotdeauna biblioteca de stejar masiv (simbol al eternității) își găsește înțelesul în folclorul românesc, unde are rol fertilizator (pregătește pământul de rod). În cazul de față, apa pregătește „rodirea literaturii”, păstrează biblioteca pentru o literatură a viitorului. „Marea nemărginită” din „Plecarea în străinătate” își are originea în mitologia greacă, unde pentru a ajunge pe tărâmul lui Hades (tărâmul morților) era necesar să treci pe mare și să plătești un preț.

În *Emil Gayk*, *marea* devine un simbol al vieții și al libertății, întrucât aceasta este permanent în mișcare, niciodată nu stagnează, iar atunci când e privită pare că arată infinitul. Pe de altă parte, în „După furtună” apa apare sub formă de „furtună” și de „ploaie” și descriind zbuciumul sufletului omenesc în luptele vieții. În „Pâlnia și Stamate”, *marea* devine un simbol ar erosului: „Sirena deveni însă tot mai provocatoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cântări și gesturi perverse, până ce o duzină de Driade, Nereide și Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adâncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidef o inocentă și decentă pâlnie ruginită.” În aceeași scriere, „robinetele” care aproape inundau locuința, surprind scurgerea fără sens și perspectivă a vieții. Așadar, Urmuz mânuiește cu genialitate simbolul, făcând trimitere la elemente universale: apa, copacul, teiul, marea, etc.

Scriitorul folosește jocurile de limbaj, șochează cititorul, estompează granițele tradiționale dintre genurile și speciile literare, textul acceptând o multitudine de semnificații. Se observă și recuperarea ironică și parodică a trecutului, a fenomenelor de cultură ale predecesorilor.

În cele din urmă, despre opera urmuziană se poate vorbi cu adevărat din postmodernism, întrucât, pare că pentru o astfel de generație a fost creată. Totodată, scrierea lui Urmuz trece și de granițele postmodernismului, fiind o oglindă fidelă a epocii post-adevăr. De asemenea, inteligența artificială nu este bună sau rea în sine, ci puterea stă ascunsă în mâinile utilizatorului (erou sau malefic-în limbajul desenelor animate), care fie împinge lumea cu totul într-un univers urmuzian (într-o vreme finală), fie creează o lume echilibrată, cert este că, așa cum știm din Biblie, și în literatură, din basme, binele întotdeauna va fi răsplătit și răul pedepsit.

BIBLIOGRAPHY:

1. Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Ediția a III-a, Editura Cartea Românească Educațional, 2024
2. Bădărău, George, *Avangardismul românesc*, Editura Institutul European, Iași, 2006
3. *Biblia* – Traducerea Dumitru Cornilescu, revizuită ortografic, Editura Societatea Biblică din România, 2015
4. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
5. Ciprian, George, *Cutia cu maimuțe: Schițe-Chipuri-Amintiri*, Editura Contemporană, București.
6. *Dacoromania Literaria", Vol XI,* ACADEMIA ROMÂNĂ- Filiala Cluj-Napoca, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară, „Sextil Pușcariu", 2024
7. Danilov, Nichita, *De la Caragiale la Urmuz sau realitatea în formă de conservă*, Editura Tracus Arte, București, 2021
8. Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, Editura Ideea Europeană, București, 2007
9. Goci, Aureliu, *De la Caragiale, prin Urmuz spre avangarda europeană",* Editura Betta, 2024
10. Păun, Gheorghe, *Planeta Urmuz,* Editura Biscara, București, 2026
11. Roth, Pușa, *Șambelan la viezuri",* Editura Casa Radio, București, 2018
12. Sămărescu Adrian, *Dinamica structurilor mentalitare*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
13. *The Future of The Post,* New Insights in the Postmodern Debate, Edited by Elisa Bricco and Luca Malavasi, Editura Mimemis International, 2022
14. *The representation of memory in recent fiction in English,* Masterarbeit Zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (MA), An der Karl-Franzens Universität Graz, Graz, 2013
15. https://ro.wikipedia.org/wiki/Postmodernism
16. https://ro.wikipedia.org/wiki/Modernism
17. https://www.youtube.com/watch?v=gs4VS9Wcpmk
18. https://www.youtube.com/watch?v=LwHbt4JrSSY
19. https://ro.wikipedia.org/wiki/Tinerii_Titani_(serial)
20. https://ro.wikipedia.org/wiki/Familia_Jetson
21. https://www.youtube.com/watch?v=tN8qVcweCV4
22. https://www.youtube.com/watch?v=liaaLBH-Z2k&list=PLVh5zWJA0dciPjls_MiBeiiE1jvI44kLB

ALEXANDER GROMOV – BEYOND REALITY'S LIMITS

Viorica Olaru
PhD Student, Moldova State University

Abstract: *The article* Alexander Gromov – Beyond Reality's Limits *proposes a biographical presentation of the personality of Alexander Gromov, highlighting his contribution to the development of contemporary science fiction literature. The study follows the main milestones of his professional and artistic trajectory, emphasizing his intellectual formation, literary activity, and vision of the future reflected in his works. It also analyzes the defining features of his creative style, the originality of the themes addressed, and the impact of his literary creation on readers and on the cultural sphere. Through this approach, the paper aims to promote the author's personality and work as a model of imagination, innovation, and visionary thinking, demonstrating the relevance of science fiction literature in exploring the limits of knowledge and in reflecting the issues of modern society.*

Keywords: *Alexander Gromov, biography, science fiction, literature, cultural personality*

Literatura științifico-fantastică a constituit, de-a lungul timpului, un spațiu privilegiat al imaginației și al reflecției asupra viitorului, al progresului tehnologic și al destinului uman. Complexitatea și diversitatea acestui domeniu sunt evidențiate de criticul Florin Manolescu, care afirmă că „noțiunea de S.F. acoperă o realitate diversă ca orientare, inegală ca valoare și de aceea greu de redus la un numitor comun, acesta este un lucru de la sine înțeles. În spatele acestei denumiri pot fi întâlnite romane, povestiri, nuvele, piese de teatru și poeme, manifeste reacționare sau progresiste din punct de vedere ideologic, capodopere și texte mediocre, o literatură comercială, împărțită în fascicule, și alta cu ambiții literare înalte, romane cu acțiune sau cu filozofie, cărți pentru oameni mari și cărți pentru copii”[1].

În spațiul basarabean postbelic, evoluția literaturii s-a produs sub influența directă a contextului ideologic sovietic, care orienta creația artistică spre promovarea valorilor realismului socialist și a idealului „omului nou”. Chiar și în aceste condiții restrictive, literatura basarabeană a reușit să păstreze anumite forme de expresie artistică autentică și să dezvolte direcții tematice inovatoare. În acest context se afirmă Alexandru Gromov, considerat unul dintre pionierii literaturii de anticipație din Basarabia.

Aparținând generației de scriitori consacrați în deceniul 1955–1965, cu un debut editorial fixat în anul 1957, Alexandru Gromov reprezintă un reper de verticalitate intelectuală, moștenirea sa este definită prin paradigma de rezistență prin cultură și printr-un rafinament estetic ce s-a opus ostentativ tentativelor de uniformizare ideologică ale epocii.

Alexandru Gromov se înscrie în galeria personalităților reprezentative ale literaturii basarabene postbelice, remarcându-se printr-o activitate complexă de scriitor, traducător, publicist, critic cinematografic, redactor și jurnalist. Considerat unul dintre fondatorii și promotorii literaturii science-fiction în spațiul basarabean postbelic, autorul contribuie decisiv la configurarea și consolidarea genului de anticipație în literatura din Republica Moldova. Activitatea sa literară și culturală evidențiază preocuparea constantă pentru explorarea imaginarului tehnico-științific, a problematicii cunoașterii și a relației dintre om și progresul civilizației moderne. În semn de recunoaștere a contribuției sale la dezvoltarea culturii și literaturii naționale, în anul 1995 i-a fost conferit titlul onorific „Maestru al Literaturii”.

Alexandru Gromov (Gofman) este originar din Ismail (sudul Basarabiei istorice), şi-a făcut studiile la şcolile primare din Brăila şi Bucureşti, apoi la Liceul „Sf. Andrei” din Bucureşti, unde l-a avut ca profesor pe distinsul critic literar Şerban Cioculescu, al cărui discipol se considera. De altfel,

[1] MANOLESCU, Florin. *Literatura S.F*. București: Editura Universului, 1980, p. 9

autorul a evocat Brăila în una din prozele sale, *„Noemi-Giulia”* (1988). În perioada celui de-al Doilea Război Mondial a fost evacuat și a lucrat la Combinatul Metalurgic din Magnitogorsk.

Timp de mulți ani a activat în redacția revistei *„Moldova”*, ocupându-se de editarea culegerilor de literatură SF, critică cinematografică și traduceri literare din franceză, italiană, engleză și rusă. Spre deosebire de practica obișnuită a epocii, Alexandru Gromov realiza traducerile direct din limba originală. În anul 1957, împreună cu fizicianul Tadeusz Malinowski, a publicat nuvela științifico-fantastică „*Taina Luceafărului”*.

Creația lui Alexandru Gromov devine un caz exemplar de integrare a imaginarului științifico-fantastic în literatura pentru copii și tineret, fără a abandona componenta poetică și formativă a narațiunii. Prin volume precum „*Taina Luceafărului”* (1957), „O vacanță în Cosmos” și „Cheița fermecată” (1962), *„În ospeție la vrăjitori”, „Unul pentru toți”* (1963), *„Ștefan de pe linia 22”* (1965), Gromov oferă cititorilor tineri o literatură ce combină idealurile științei cu reflecția etică, explorând teme precum curajul, descoperirea, prietenia, solidaritatea și spiritul de aventură. Prefigurând anticipaţia ştiinţifică prin tematică, primele volume *„Călătorii imaginare ”* (1789), deschid perspectiva aventurii cosmice, contribuind la „crearea fondului de idei şi climatului necesar ecluziunii noului gen”[2]. Astfel, proza sa se situează la confluența dintre literatura educativă și literatura de anticipație, ilustrând un echilibru rar între exigențele ideologice ale epocii și nevoia autentică de imaginar și fantezie.

Acest gen a constituit un laborator estetic și ideatic al epocii, în care s-au articulat forme de gândire utopică, simboluri ale progresului și metafore ale condiției umane moderne. În acest sens, reevaluarea operei lui Alexandru Gromov contribuie nu doar la consolidarea canonului literaturii române din Basarabia, ci și la redefinirea statutului literaturii SF ca expresie a imaginației culturale postbelice.

Critica literară îl consideră pe Alexandru Gromov drept unul dintre promotorii literaturii științifico-fantastice în spațiul basarabean postbelic, fapt remarcat și de Mihai Cimpoi în volumul *„O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia”*, unde afirmă că: „genul literaturii de frontieră și de anticipație, marcat de reflecție eseistică, este cultivat cu inteligență de Alexandru Gromov”.[3]

Opera lui Alexandru Gromov se înscrie într-o tradiție a literaturii științifico-fantastice în care setea de efort și confruntarea cu limitele ființei umane devin elemente definitorii. În volumul *„Avanpostul așteptărilor”*, autorul conturează un univers narativ în care realitatea imediată se intersectează cu infinitul cosmic, iar omul, cu întreaga sa complexitate psihologică, este pus în fața necunoscutului și a situațiilor-limită. Această structură realist-fantastică relevă preocuparea autorului pentru dimensiunea metafizică a existenței, pentru fragilitatea și totodată rezistența spiritului uman.

Protagonistul narațiunii, un tânăr navigator ambițios, experimentează iubirea și pierderea prin figura *Celestei*, supranumită *„Zâna pupitrelor”*. Accidentele cosmice și izolarea ulterioară îl determină să mediteze asupra singurătății și a responsabilității personale, formulând reflecții filozofico-existențiale precum: *„Poți să fii ziua întreagă printre oameni și totuși să-ți păstrezi intactă singurătatea”*. Astfel, literatura SF nu se limitează la spectaculosul aventurii, ci devine un cadru pentru explorarea psihicului uman și a dilemelor morale și existențiale. În acest teritoriu tematic lectura reușește să dubleze în sens propriu, prin chiar modul ei de articulare, universul ficțional pe care îl străbate. Lectura reprezintă ea însăşi o aventură, o evadare din cotidian şi obişnuit şi o modalitate de a călători în spaţiu şi timp. Nu doar personajele cărţilor de aventuri sunt nişte ipostaze ale miticului Ulise, ci şi toţi aceia care se înscriu în categoria împătimiţilor lecturii.

Evenimentele se succed cu dinamism, de la confruntarea cu *Norul cosmic* până la operațiunea de salvare a navei, evidențiind modul în care personajele reacționează în condiții extreme. Chiar și după depășirea crizei, protagonistul rămâne marcat de solitudine și introspecție, ceea ce conferă narațiunii veridicitate și profunzime psihologică. Această atenție la detaliile interioare ale ființei

[2] HOBANA, Ion. *Literatura de anticipaţie.*Bucureşti, Editura Eminescu, 1986, p. 164.
[3] CIMPOI, Mihai. *Istoria deschisă a literaturii române*. București: Editura Fundațiilor Culturale Române, 2002, p.187

umane transformă literatura SF într-un mediu potrivit pentru reconstituirea experienței umane în situații-limită, punând omul în centrul reflecției narative.

În plan cultural, Gromov se distinge ca pionier al genului SF, lucrările sale funcționat adesea ca un „camuflaj estetic, care permitea abordarea unor teme interzise în alte genuri”[4] fiind unicul reprezentant al primei generații de scriitori postbelici care a reușit să structureze și să transmită un model narativ și estetic. Deși discipolii săi nu s-au constituit într-un grup coerent pentru promovarea genului, literatura de anticipație rămâne o experiență aparte, ilustrând atât limitele, cât și potențialul inovator al contextului literar basarabean. „Susţinând tânăra generaţie în aspiraţiile ei de a transcende dincolo de realităţile identificabile, scriitorul a menţinut treaz interesul pentru fantastic şi insolit. Din păcate, această literatură n-a înregistrat în epocă ponderea scontată, întrucât… ea pune sub semnul întrebării lumea reală.”[5]

Iată ce răspunde dumnealui, într-un interviu, la una din întrebările ce vizau activitatea sa *„Fac ceea ce am făcut şi pînă acum: promovez prin intermediul mass-media tot ce mi se pare de remarcat în domeniu. (...) Contează mult să facem cunoscute aceste limbaje de specialitate, pentru a ne apropia mai mult de limba literară şi, implicit, de literatura de anticipaţie”.*

Răspunzând la o altă întrebare din interviu - *„Sunteţi un scriitor complex. Totuşi, ce vă consideraţi în primul rînd: prozator, traducător, publicist?..”*, scriitorul spuse fără dubii: *„- …. editor, vocaţie pe care o posed de mai mulţi ani. Din 1956 fac muncă editorială. Am fost redactor de carte la mulţi scriitori basarabeni, inclusiv la Ion Druţă, a cărui scrieri mi-au plăcut încă de la debut. Alta e momentul de creaţie prin care trece, caracterizat fiind de un antiromânism rebel. Dureros caz… Dar trebuie să fim mai presus de aceste dureri personale şi să ne apropiem de adevăr, mai ales că facem parte din aceeaşi cultură”*.

O preocupare importantă a lui Alexandru Gromov a fost traducerea literaturii universale, activitate prin care și-a consolidat atât bagajul profesional, cât și stilul literar propriu. El a tradus masiv lucrări semnificative, începând cu *„Războiul lumilor”* (1982) de Herbert Wells și până la *„Doamna Bovary”* (1976) de Gustave Flaubert, abordând în special două domenii literare fundamentale: literatura științifico-fantastică și proza realistă. Prin acest demers, Gromov și-a modelat un stil personal, integrându-l în tradiția valoroasă a vechii generații de traducători basarabeni, alături de nume precum Alexandru Cosmescu și Igor Crețu.

Caracterul său de traducător se remarcă prin fidelitatea față de limba originalului și printr-o atitudine consecventă față de produsul artistic, asigurând astfel transpunerea textelor cu respectarea nuanțelor stilistice și semantice. Aceste calități i-au facilitat, totodată, activitatea de editor, pe care a desfășurat-o cu vocație, marcând întreaga sa carieră literară.

De asemenea, Gromov a fost influențat de teza despre *„magnetismul culturii române”*, pe care și-a însușit încă din copilărie, aceasta oferindu-i sprijin spiritual împotriva dogmatismului ideologic al regimului comunist. Prin intermediul mass-mediei, scriitorul a susținut lecții de limbă literară română, încercând să promoveze și să consolideze un lexic și o frazeologie adecvată în diverse domenii de activitate, precum drept, economie și tehnică, contribuind astfel la răspândirea și conservarea limbii române în contexte profesionale și culturale variate.

Una dintre cele mai memorabile proze ale lui Alexandru Gromov este *„Copii dinainte de război”* (1975), în care autorul își retrăiește, cu o intensă notă autobiografică, fragmente din viața sa petrecută în anii tulburi ai războiului, pe când lucra la o mare uzină metalurgică din Rusia. Prin intermediul celor doi protagoniști, Vîlcu și Dragomir, care îl reflectă în egală măsură pe autor, se reînvie cu dureroasă claritate ororile războiului, conturând traumele profunde care au marcat copilăria acelor vremuri zbuciumate.

Gromov își dezvăluie fascinația pentru cultura rurală, pe care o evocă cu sensibilitate și autenticitate, zugrăvind-o în toate manifestările sale sociale, morale și estetice. Narațiunea se transformă astfel într-un portal al memoriei, în care experiența personală se întâlnește cu destinul

[4] ENEGREI, Eugen. *Literatura română sub comunism*. București: Editura Fundației, 2006 p. 146
[5] VRABIE, Diana. *Proza scurtă pentru copii între convenţionalitate şi originalitate.* În „Metaliteratură” , nr. 5-6 (31), 2012.

colectiv, iar trecutul istoric capătă glas prin ochii inocenți ai copiilor martori ai evenimentelor dramatice.

Opera devine o veritabilă meditație literară asupra memoriei, identității și continuității culturale, în care realismul se împletește cu sensibilitatea lirică, iar cititorul este purtat într-un univers în care traumele istorice și valorile tradiției rurale se oglindesc cu acuitate emoțională și estetică. Astfel, Gromov reușește să ajute la „crearea fondului de idei și climatului necesar ecluziunii noului gen”[6]. În același timp, operele sale reflectă procesele culturale, ideologice și tehnologice care au influențat imaginarul colectiv al epocii postbelice. să transforme propria experiență într-o mărturie universală, păstrând vii ecourile unei epoci și ale unei lumi care se clătina între inocență și suferință.

În ultimii ani, Alexandru Gromov și-a continuat activitatea creatoare prin publicarea în presa periodică a mai multor cicluri de proză, printre care se remarcă *„Anul bezmetic”*, *„Monologuri libertine”* și *„De ale lui Zbanțu”*, acestea înscriindu-se în dificilul gen al satirei fantastice. Ciclul *„Anul bezmetic”*, pe care autorul îl identifică cu perioada 1940–1941, reprezintă un an de tristă amintire pentru Basarabia, marcat de primele fărădelegi comise de „eliberatorii” sovietici, de destine mutilate și de ireparabile decepții. Situațiile descrise în acest ciclu produc o impresie profundă și completează, într-o manieră expresivă, documentele istorice, conferindu-le o dimensiune umană și sensibilă.

Tot în perioada recentă, autorul a publicat ciclurile *„Tranzitologie”* și *„Rețete ad-hoc”*, constituind miniaturi literare pe teme de actualitate stringentă, elaborate într-un cadru stilistic rafinat. Prin aceste lucrări, Gromov demonstrează arta de a extrage semnificații majore din detalii cotidiene aparent neînsemnate, relevând prin ficțiune aspecte esențiale ale realității socio-culturale și consolidând astfel valoarea documentară și estetică a prozei sale.

Aceste realizări evidențiază maturitatea sa artistică și capacitatea de a integra literatura de reflecție socială și istorică într-un cadru literar-critic sofisticat, contribuind semnificativ la înțelegerea literaturii basarabene contemporane și a specificului genului SF și satiric-fantastic.

BIBLIOGRAPHY:

1. CIMPOI, Mihai. *Istoria deschisă a literaturii române*. București: Editura Fundațiilor Culturale Române, 2002.
2. HOBANA, Ion. *Literatura de anticipaţie.*Bucureşti, Editura Eminescu, 1986.
3. FLORIN, Manolescu. *Literatura S.F*. București: Editura Universului, 1980.
4. NEGREI, Eugen. *Literatura română sub comunism*. București: Editura Fundației, 2006.
5. ROBUL, Cornel. *Timpul este umbra noastră* (o antologie a anticipaţiei româneşti). Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991.
6. VRABIE, Diana. *Proza scurtă pentru copii între convenţionalitate şi originalitate.* În „Metaliteratură” , nr. 5-6 (31), 2012.

[6] ROBUL, Cornel. *Timpul este umbra noastră* (o antologie a anticipației românești). Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991, p. 154

THE ARCHITECTURE OF FEAR IN STALINIST ROMANIA – THE ADOPTION OF THE SOVIET "MODEL"

Adriana-Maria Călugăr (Cutean)
PhD Student, "1 December 1918" University of Alba Iulia

***Abstract**: The proposed paper highlights the way in which communism, as a totalitarian system, was established in Romania, as a regime that used terror as a means of manipulating the masses by replacing truth with lies. The paper brings to the forefront the phenomenon of collectivization, which led to the destruction of the peasantry, the deprivation of freedom, the denial of the right to decision-making and information, the separation of individuals from authentic values, and the cultivation of docility and submission to the Party. A stronghold of freedom of conscience was represented by the intellectual elite, which is why the communist regime aimed to destroy education and culture. The date of March 6, 1945, remains in the history of our country as the day marking the establishment of communism in Romania, and from that moment onward, the detention centres of communist Romania began to emerge. The Party functioned as an instrument that formed the basis of this totalitarian system. A new Constitution was adopted, censorship was imposed, Church properties were confiscated, King Michael I was forced to abdicate, the Securitate was created under the pretext of ensuring citizens' safety, and education was secularized. After 1945, executions, arrests, investigations, trials, deportations, and intimidation began. The paper illustrates the carceral spaces representative of repression in Romania — Pitești, Gherla, Aiud, Sighet, Jilava, the Danube–Black Sea Canal, Balta Brăilei, Târgu-Ocna, and Târgşor — identified through the creation of a map of the Romanian Gulag.*

The study also emphasizes the ways in which the dictatorship of the communist regime was established, as well as the imbalance and chaos produced through various forms of reprisal. Arrests and interrogations were meant to intimidate the population; therefore, no investigation took place without beatings and maltreatment.

***Keywords:** political repression, Sovietization, communism, abolition of rights, arrests*

Instaurarea comunismului în România

Fenomenul istoric numit comunism şi-a pus amprenta şi a marcat profund secolul XX în toate domeniile: politic, social, economic, cultural. Comunismul a avut ca punct de plecare imaginea unei societăţi ideale în care să fie în prim plan egalitatea între oameni, care putea fi asigurată prin însuşirea rezultatelor muncii tuturor. Pornind de la această idee, comunismul poate fi asociat cu un alt concept, numit „egalitarism"[1].

În secolul al XIX – lea, Karl Marx a emis o ideologie nouă, după un principiu elocvent: fiecare va oferi după capacităţile sale, fiecăruia i se va da după nevoi. Omogenizarea socială, anihilarea individualismului, cultul muncii au contribuit la buna funcţionare a sistemului comunist în care fiecare va primi ceea ce are nevoie. Se intenţionează organizarea unei noi societăţi, eliminarea claselor sociale şi a proprietăţii.

O caracteristică fundamentală a comunismului impus de Lenin este dorinţa de a revoluţiona lumea şi de a crea un partid la nivel mondial. Partidul lui Lenin a ajuns să monopolizeze toate domeniile abordând o guvernare prin teroare şi creând astfel totalitarismul. Figura emblematică a comunismului este Lenin. Ideologia comunistă şi metodele de organizare a acestui sistem totalitar au fost desăvârşite de acesta. Lenin este figura care a fondat comunismul şi a avut ca scop dezvoltarea şi extinderea acestui sistem la nivelul întregii lumi. Motorul şi matricea acestui sistem totalitar va fi U.R.S.S.

Începând cu anul 1920, apar monopolurile asupra tuturor domeniilor: politică, economie, cultură şi sunt impuse elementele necesare sistemului comunist. Lenin a reuşit să convingă că ceea ce Marx a prezis, a început să funcţioneze. În ciuda acestor previziuni , istoria a încercat să refuze să

1. Concepţie socială care preconizează nivelarea şi egalizarea consumului individual şi a modului de a trăi al membrilor societăţii - www.dexonline.ro

meargă pe calea indicată de Marx. În anul 1917, Lenin a forţat şi, astfel, s-a creat o prăpastie între ceea ce impunea dogma comunistă şi realitatea experienţei trăite de oameni. Acest lucru a creat un amestec de utopie şi minciună.

Lenin era foarte perseverent şi a avut un scop foarte evident, acela de a concepe un partid unic, care se remarcă printr-o disciplină impecabilă şi care stăpâneşte o doctrină rigidă, prin intermediul căreia nu sunt acceptate schimbarile de niciun fel şi prin care viaţa să poată fi controlată în totalitate. Ţăranii şi muncitorii trebuiau supuşi prin anumite metode, iar noua putere avea nevoie de un plan foarte bine organizat. Este ştiut faptul că popoarele caută să găsească sprijin şi susţinere în credinţă. Comunismul aduce în prim plan o credinţă nouă, care este destinată tuturor oamenilor şi care are capacitatea de a se exprima cu simboluri elementare şi codificate care tind să fie duse la extrem.

Absolutistul Lenin a crezut într-un adevăr absolut, care avea drept scop principal remodelarea omului, respectând cerinţele impuse de un model original. Doctrina impusă de acest sistem totalitar se implica în toate domeniile – economic, politic, al culturii, al gândirii, al creaţiei. Aceasta reprezenta un act de credinţă care poate schimba tot conceptul anterior de credinţă care însemna susţinere, respect, solidaritate şi compasiune. „Scopul său este să depăşească natura aşa cum este, omul aşa cum este;”[2]. Se dorea ajungerea la „o epocă mesianică de pace şi dreptate, în care lupul paşte lolaltă cu mielul, în care disciplina şi frustrările căsătoriei, familiei, proprietăţii, dreptului, penuriei sunt abolite”[3]. În concepţia lui Lenin, „moartea însăşi este învinsă...omul nou, produs al socialismului, este un fel de trup glorios aşa cum îl descrie profeţia. Mântuirea e pusă în mâinile omului. E obţinută prin mijloace politice.”[4.]

Popoarele au resimţit dintotdeauna nedreptatea. Într-o societate în care cei săraci erau exploataţi şi umiliţi în diverse maniere, oamenii au simţit mereu că sunt nedreptăţiţi şi purtau această povară cu răbdare şi cu demnitate. În noua societate, tot ceea ce ţine de credinţă şi de viaţa spirituală s-a schimbat într-un mod cu totul neobişnuit. Poporul rus a trecut de la misticism la o perioadă de tehnicizare, fiind extrem de impresionat de sistem și nu de minunile dumnezeieşti. Popoarele au parte de elemente de noutate, unice până la acel moment.

Această lume nouă are nevoie de un conducător care „a început prin a căuta un teritoriu încă de neatins sau cel puţin neepuizat de fondatorii doctrinei. Sarcină dificilă, dat fiind că aceştia se pronunţaseră asupra tuturor subiectelor imaginabile. Totuşi, Stalin a reuşit să-şi amenajeze un domeniu al lui şi numai al lui: a fost problema naţională şi a naţionalităţilor”.[5] Noul dictator se gândeşte şi stăruieşte pentru a găsi o formulă perfectă prin care să poată aduce toate mişcările naţionale şi sociale sub conducerea sistemului comunist. „Studiul problemei naţionalităţilor i-a deschis lui Stalin perspectiva unui domeniu neaşteptat, care nu prea i-a preocupat pe dictatori, nici înainte, nici după el. A fost un hobby al lui: *lingvistica.”*[6] Comunismul dorea să creeze o limbă universală care să se realizeze prin amestecarea limbilor. Programul doctrinei a început să prindă contur în jurul anilor 1930: statul avea industria în custodie, pământurile au fost colectivizate, burghezia şi moşierii nu mai existau. „Înfăptuirea comunismului înseamnă un etatism exacerbat, în care o putere totală, absolută, pretinde o unificare obligatorie a gândirii. Comunismul se vrea universal, încăpăţânându-se să comande întreaga existenţă şi nu doar unele din momentele sale.“[7].

Regimul comunist a luat naştere din dorinţa de a revoluţiona şi de a inspira un ideal. „Scopul, scria Raymond Aron, era de a crea regimul cel mai uman pe care l-a cunoscut vreodată istoria, primul regim în care toţi oamenii ar putea ajunge la umanitate, în care clasele vor fi dispărut”[8], fiind vorba de o omogenizare a societăţii care „ar permite recunoaşterea reciprocă a cetăţenilor. Dar această mişcare care aspira spre un ţel absolut nu ezita în faţa niciunui mijloc, pentru că, potrivit doctrinei,

2. Alain Besancon, *Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism şi unicitatea Soah-ului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 92
3. *Ibidem*
4. *Ibidem*
5. Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 67
6. *Ibidem,* p. 70
7. *Ibidem,* p. 190
8. Raymond Aron, *Democraţie şi totalitarism,* Editura All, Bucureşti, 2001, p. 302

doar violenţa putea crea o societate desăvârşită. Din această combinaţie între un ţel sublim şi o tehnică necruţătoare au apărut diferitele faze ale regimului sovietic. “[9]

Deziluzia şi ambiguitatea comunismului sunt redate prin teoria enunţată în rândurile de mai sus. De exemplu, clasele sunt eliminate, nu reconciliate, dinamica societăţii este distrusă şi aceasta nu devine omogenă, scopul nefiind nicidecum unul sublim.

Despre România stalinizată. „Tiparul“ sovietic

În ceea ce priveşte România, ţara noastră, la începutul secolului XX are loc un eveniment istoric, Răscoala ţărănească din 1907, ce va prevesti şirul de evenimemente regretabile şi triste, care s-au desfăşurat pe parcursul întregului secol.

Un alt moment regretabil este declanşarea Primului Război Mondial care lasă urme adânci, pagube şi consecinţe. Un moment scurt de împlinire a fost Marea Unire din anul 1918. În *Istoria comunismului în România,* Victor Frunză afirma că România a fost fărâmiţată când i s-au smuls provincii întregi din teritoriul ei. În urma unor împrejurări nefericite a fost dusă într-un război pe care nu şi l-a dorit, în care a avut statutul de ţară învinsă, cu toate că în perioada în care s-a aflat în tabăra aliaţilor s-a jertfit pentru aceştia prin oferirea întregului sprijin uman şi material[10].

23 august 1944 este o dată extrem de importantă pentru istoria ţării noastre, fiind data de la care a început să se desfiinţeze sistemul politic şi economic precedent şi să se înlăture susţinătorii pluralismului politic. În România a avut loc o lovitură de stat care a urmărit să fie răsturnată dictatura mareşalului Ion Antonescu şi România să fie scoasă din alianţa cu Germania nazistă. Armata Roşie şi-a propus să profite de situaţia fără precedent care s-a creat şi a invadat România. La data de 30 august 1944, trupele sovietice au avut acces în Bucureşti. După aproximativ un an de la lovitura de stat, comunismul a luat locul dictaturii pe care a vrut să o impună Antonescu. Regimul comunist a fost impus în România în perioada 1944-1989.

În 6 martie 1945, Petru Groza a format un guvern nou: „Primele măsuri luate au fost elocvente în acest sens: reorganizarea Poliţiei, Siguranţei, Jandarmeriei, demiterea masivăa magistraţilorşi înlocuirea lor cu fanatici comunişti, arestarea aşa-numiţilor duşmani ai poporului (formulă laxă care permitea abuzuri şi ilegalităţi flagrante)introducerea legislaţiei (după model sovietic) pentru judecarea celor consideraţi criminali de război, intimidarea populaţiei,etc.“[11] Astfel, începe „stalinizarea României“ - „Represiunea este direcţionată împotriva adversarilor politici: partidele democratice devin ‘agenţi ai reacţiunii’, riposta statului implicând limitarea libertăţii de asociere, întrunire şi expresie”[12]. Reuben Markham, un jurnalist american, în declaraţiile sale, a redat „în tuşe sigure, imaginea unui guvern ce reinstituie detenţia arbitrară, reţinerea abuzivă în lagăre de muncă, precum şi cenzura asupra publicaţiilor scrise şi a serviciului de radio. Decalajul dintre retorica democratizării şi realitatea recurgerii la arsenalul stalinist este marca definitorie a intervalului de după 6 martie 1945.“[13]

Partidul a reprezentat un instrument care a stat la baza acestui sistem totalitar. Acesta a fost subordonat în totalitate U.R.S.S.-ului. Principalele partide au fost desfiinţate şi s-a instaurat partidul unic – Partidul Muncitoresc Român. O nouă Constituţie care respecta modelul sovietic a fost adoptată, Parlamentul a devenit Marea Adunare Naţională, apoi au început naţionalizările. Proprietăţile oamenilor bogaţi, băncile, fabricile şi întreprinderile au fost centralizate în gospodării de stat. De asemenea, s-a instaurat cenzura, presa liberă a fost anulată, au început să dispară cărţile din biblioteci care au fost lichidate şi considerate „necorespunzătoare“, a fost interzisă publicarea cărţilor. Biserica a fost şi ea afectată prin punerea episcopilor sub controlul statului şi împânzirea printre preoţi a oamenilor din interiorul partidului. Toate proprietăţile Bisericii au fost confiscate şi naţionalizate, săvârşirea liturghiilor cu ocazia sărbătorilor a fost interzisă. Toate acestea au devenit metode prin care comuniştii deţineau controlul şi puterea.

9. *Ibidem*, p. 302
10. Victor Frunză, *Istoria comunismului în România,* ediţia a patra, Editura Victor Frunză, Bucureşti, 2006, p. 9
11. Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conştiinţa românească,* ediţia a doua, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 98
12. Ruxandra Cesereanu, *Comunism şi represiune în România,* Editura Polirom, Iaşi, 2006, p.18
13. *Ibidem*

În 19 noiembrie 1946, au fost organizate alegeri, însă membrii partidelor din opoziţie au fost împedicaţi să se prezinte la secţiile de votare pentru a putea vota şi au fost agresaţi. În acest fel, partidul comunist şi-a asigurat victoria. Următorul pas a fost fraudarea alegerilor, dar cu toate că partidele democratice au denunţat lipsa de verosimilitate a rezultatelor şi frauda care s-a făcut, efortul a fost în zadar.

Regele Mihai I a fost obligat să abdice, fiind ameninţat de iminenţa unui război civil. Abdicarea regelui este considerată momentul în care ţara noastră a scris o nouă pagină de istorie, a deschis filele unui capitol nou, numit Republica Populară Română: „anul 1947 închide cercul tranziţiei către regimul de democraţie populară. Odată cu obţinerea majorităţii confortabile în Adunarea Deputaţilor, întărirea controlului partinic asupra societăţii şi statului devine prioritatea regimului. Fiecare pas este gândit în corelaţie cu proiectul de comunizare: de la etatizare şi planificarea economiei până la epurarea armatei şi a personalului diplomatic. În noul edificiu modelat după cel sovietic, opoziţia politică este asimilabilă unui delict penal, iar critica regimului – unui act de trădare. [...] Tranziţia către totalitarism se încheie în mod oficial. “[14]

Horia Roman Patapievici evidenţiază două etape ale comunismului românesc: „1948-1964 a fost epoca distrugerii României clasice şi a structurilor ei umane, sociale, politice şi instituţionale“[15] şi „după 1964 începe epoca în care s-a realizat, pornind de la condiţiile psihologice ale terorii, un contract social între regim şi societate.“[16]

Teroarea a cuprins România într-un ritm foarte alert. Sistemul doreşte să asigure siguranţa tuturor cetăţenilor şi creează Securitatea care avea rolul de „a apăra cuceririle democratice şi a asigura securitatea Republicii Populare Române împotriva duşmanilor eterni şi interni.“[17] Persoanele care au fost alese să se ocupe de siguranţa cetăţenilor aveau o trăsătură definitorie comună – brutalitatea. Sistemul de securitate a fost alcătuit din agenţi aduşi de serviciile de securitate sovietice. Pintilie Bodnarenco şi Alexandru Nicolski sunt doi dintre agenţii securităţii sovietice. O victimă a lui Alexandru Nicolski este Adriana Georgescu care mărturiseşte: „Am fost ridicată din stradă...Securitatea ne-a ridicat acum două zile de la Curtea Marţială ca să ne forţeze să dăm declaraţii cum că am fost bine trataţi la anchetă. Dacă am fost bine trataţi, de ce mai avea nevoie Securitatea de aceste declaraţii?”[18]. În realitate, autoarea continuă „am fost maltratată la anchetă: insultată. Ameninţată. «Dacă nu semnezi, te aşteaptă moartea sau Siberia». Lovită. Dată cu capul de pereţi, sistematic. Biciuită cu o mânecă umplută cu nisip. Regim celular. Înfometată. Lipsită de aer. Carceră. Ţinută ore întregi în vârful picioarelor până leşinam. Injecţie ca să fiu drogată. Pălmuită. Scuipată în obraz. Cer o expertiză medicală ca să pot arăta medicilor rezultatul altor metode de anchetă pe care prefer să nu le spun în faţa unei săli întregi.“[19]

Un exerciţiu de lungă durată a fost reprezentat de ocupaţia sovietică. Românii intrau în contact cu teroarea şi cu violenţa. Regimul dictatorial comunist aducea instituţionalizarea unei dictaturi riguroase şi impunerea terorii prin mecanisme complexe şi radicale de tortură.

Regimul comunist a creat teroare şi a folosit diverse mecanisme prin care se realiza tortura şi teroarea. După anul 1945 totul a luat o întorsătură inimaginabilă şi au început execuţiile, arestările, anchetele, procesele, deportările, intimidările. Instaurarea sistemului comunist a provocat incertitudine, frică, deznădejde, frustrare: „Pe parcursul primei decade a regimului comunist, brutalităţile aparatului de Securitate au dus la prelungirea efectelor regimului concentraţionar dincolo de zidurile închisorilor şi ale birourilor de anchetă”[20]. Ruxandra Cesereanu conchide că „Procesul de transformare a fricii într-un reflex social a fost rezultatul unei acţiuni concentrate, pusă la punct de către securitate, în urma indicaţiilor conducerii superioare de la partid. […] Frica pe care a provocat-

14. *Ibidem,* pp.21-22
15. Horia Roman Patapievici *apud* Ruxandra Ceseareanu, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, p. 153
16. *Ibidem*
17. Dennis Deletant, *România sub regimul comunist,* ediţia a treia, Editura Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 2010, p. 98
18. Adriana Georgescu, *La început a fost sfârşitul,* Editura Memoria, 1999, p. 121
19. *Ibidem*
20. Ruxandra Cesereanu, *Comunism şi represiune în românia,* Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 24

o şi a cultivat-o a fost principalul instrument în instaurarea şi perpetuarea regimului comunist şi a rămas o parte importantă a moştenirii ei.“[21]

Securitatea avea rolul să se asigure că totul funcţionează conform planului stabilit de sistem. Populaţia era controlată şi teroarea se aplica în rândul populaţiei prin diferite metode de tortură. Poporul a ajuns să se împartă în două categorii de oameni: „cetăţenii buni“ care erau caracterizaţi prin servilism, ignoranţă, parvenitism şi lipsa de scrupule şi erau aleşi pentru a-şi servi cu fidelitate conducătorii şi „duşmanii poporului“, cei care nu s-au lăsat influenţaţi de cei aflaţi la cârma sistemului comunist. Toate actele de violenţă şi ilegalităţile făcute de Securitate au avut ca fundament vorbele lui Lenin: „caracteristica necesară, condiţia *sine qua non* a dictaturii proletariatului o constituie reprimarea prin violenţă a exploatatorilor ca clasă şi, în consecinţă, violarea democraţiei pure, adică a egalităţii şi a libertăţii faţă de această clasă.“[22] Această condiţie a fost îndeplinită de România cu succes, deoarece mecanismul represiv impus de comunişti prin violenţă a ajuns în stadiul de a anula drepturile omului şi de a impune setul de regului proprii specifice dictaturii de tip comunist. Toţi indivizii care s-au opus sistemului dictatorial s-au chinuit să supravieţuiască din punct de vedere moral, au luptat în permanenţă pentru a-şi păstra libertatea spiritului şi a minţii. Aşadar, acest sistem totalitar a reprimat prin violenţă orice acţiune de nesupunere. În închisori şi în lagărele de exterminare s-a atins apogeul represiunii prin acte inimaginabile de violenţă şi tortură.

Ideologia totalitaristă comunistă s-a realizat prin abolirea vechilor tradiţii şi ale reprezentanţilor lor - Monarhia s-a desfiinţat, învăţământul a fost laicizat, Biserica a fost despărţită de Stat şi intelectualii şi oamenii de cultură trebuiau anihilaţi. Reprezentanţii Securităţii au avut posibilitatea să strângă în lagăre şi în închisori mii de oameni care s-au opus sistemului. „Comunismul a fost o boală distructivă adusă în ţara noastră de tancurile sovietice. Ca ideologie, el şi-a propus să realizeze «visul de aur al omenirii». Scopul acesta însemna desfiinţarea exploatării omului, egală împărţire a bunurilor, dispariţia religiei. Ţelul urmărit în obţinerea omului nou s-a dovedit însă o himeră paranoică. Se renunţă adică la chipul divin din semen şi se recurge la teroare, la spionarea aproapelui, la minciună, la culpabilizare imaginară.“[23]

Dictatura impusă de comunism a impus o serie de reguli proprii şi un mecanism represiv care a dus la anularea drepturilor omului. Orice act de împotrivire era reprimat prin violenţă. Prin represiune s-a instalat haosul şi dezechilibrul. Au început intimidările, acuzaţiile, calomniile, arestările. Scopul arestărilor era de a intimida. Apogeul acestor acte de violenţă a fost atins în lagăre de muncă şi în închisori. Temniţe comuniste au fot la Sighet, Aiud, Gherla, Jilava, Piteşti. Închisorile au devenit neîncăpătoare, dar au fost create spaţii carcerale ca cele din Balta Brăilei sau Canalul Dunăre-Marea Neagră.

Ruxandra Cesereanu ilustrează şase „spaţii demonizate” pe care le consideră reprezentative pentru represiunea din România: „cea mai atroce închisoare românească, circumscrisă, adevărat, unei perioade limiate de timp (1949-1952), este închisoarea Piteşti în timpul reeducatorului Ţurcanu, închisoare care ţine de metaistorie“[24] , Gherla, Aiud şi Sighet „trei închisori vetuste, rigide şi cazone de inspiraţie habsburgică”.[25] „Gherla se impune ca un prototip negru al închisorii transilvănene, ‘blazonul’ ei neruginit fiind acela al familiei închisorilor politice prin excelenţă.”[26] „Înrudit cu Gherla, Aiudul - «Mănăstirea-Academie» - era renumit prin exigenţa sa disciplinară şi prin doi agenţi exterminatori legalizaţi de autorităţi: frigul şi foamea, „cei doi F”, cum îi numesc majoritatea memorialiştilor.”[27] „Sighetul încarcera „floarea“ ministerială de odinioară, fiind o închisoare specializată în exterminarea metodică a bătrânilor, aici manifestându-se o ură aproape rasială împotriva celor ajunşi la senectute şi care ocupaseră funcţii în vechiul regim.“[28] Acestor patru închisori se adaugă „spaţiul matriceal al Jilavei, închisoare de tranzit, malaxor carceral şi anticameră

21. *Ibidem*
22. Vladimir Ilici Lenin, *Stângismul, boala copilăriei comunismului,* ediţia a doua, Editura PCR, Bucureşti, 1948, p. 31
23. *Sfinţii închisorilor în lumea credinţei. Din rezistenţa României creştine împotriva ateismului comunist*, texte alese de Răzvan Codrescu, Lumea Credinţei, Bucureşti, 2014, p 5
24. Ruxandra Ceseareanu, *op. cit.,* p. 119
25. *Ibidem,* p. 119
26. *Ibidem,* p. 119
27. *Ibidem,* p. 119
28. *Ibidem,* p. 119

a morţii”[29]. Totodată, Ruxandra Cesereanu aminteşte de „al şaselea spaţiu dominant pentru universul concentraţionar din România comunistă este reprezentat de coloniile de muncă risipite de-a lungul Canalului Dunăre - Marea Neagră şi de lagărele de muncă din Balta Brăilei, „ferme ale morţii”, cum le numesc majoritatea mărturisitorilor.”[30] Spaţiile carcerale prezentate de Ruxandra Cesereanu sunt considerate reprezentative pentru Gulagul românesc care mai cuprinde lagăre, beciuri ale Securităţii, centre de exterminare, aziluri psihiatrice.

În revista *Memoria* se găseşte harta Gulagului românesc prin care sunt inventariate spaţiile carcerale: „mari centre de exterminare – 4, închisori de exterminare – 29, lagăre de exterminare – 54, lagăre de deportare – 11, aziluri psihiatrice - 13“[31] Ion Ioanid face o clasificare a închisorilor. La Gherla erau „duşmanii poporului”, la Piteşti era „centru de trădători de ţară” şi la Aiud „centru legionar şi de foşti demnitari” Fiecare etapă a Gulagului românesc a contribuit la specificul închisorilor, astfel deţinuţii au fost repartizaţi în funcţie de profesie sau de statutul social: politicienii la Sighet, bolnavii de TBC la Târgu Ocna, studenţii la Piteşti, elevii la Tîrgşor, femeile la Miercurea Ciuc sau Codlea. Codul penal întocmit de comunişti prevedea pe lângă condamnarea la moarte, alte trei pedepse – „închisoare corecţională, temniţă grea şi muncă silnică.” [32]

Mihaela Ion a vizitat Fortul 13 Jilava, unde deţinuţii au fost supuşi atât la torturi fizice,cât şi psihice. Vina acestor oameni era că îşi mărturiseau credinţa şi pe Hristos. Celulele în care erau ţinuţi cei încarceraţi erau sub pământ, iar posibilitatea să pătrundă în ele vreo rază de lumină nu exista: „Cum au supravieţuit deţinuţii politici în celulele de exterminare, fără căldură, fără lumină şi aproape înfometaţi, numai Dumnezeu ştie. Lumina lor era speranţa, hrana lor era credinţa. Acele minuni ale neamului nostru, chiar au fost cu Hristos după gratii, căci numai Hristos, care e "Lumina Lumii", le-a luminat viaţa şi sufletul şi celulele cufundate-n întuneric. Locul acela musteşte de amintiri dureroase. Din celulele morţii, parcă şi acum se aude o jale mută, nedesluşită, dar totuşi prezentă.”[33] Mihaela Ion speră că „Poate va veni o vreme când trecutul îngropat în Fortul 13 Jilava nu va mai fi acoperit de ape. Poate va veni o zi în care istoria nu va mai răbda şi va striga către prezent: «Trebuie să se ştie, trebuie să se vadă!» Şi atunci vom putea „măsura” cu ochii şi cu gândul chinurile celor care au trecut pe-acolo."[34] Voi enumera câteva nume reprezentative ale celor care „au trecut prin ghearele morţii şi prin focurile iadului”: Nicolae Steinhardt, Mina Dobzeu, Iustin Pârvu, Mitropolitul Bartolomeu Anania, Mitropolitul Antonie Plămădeală, Arsenie Boca, Sofian Boghiu, Arsenie Papacioc, Dumitru Stăniloae, Vasile Voiculescu, Grigore Băbuş, Mircea Vulcănescu.

În cartea *Cu Hristos în spatele gratiilor,* Mihaela Ion a descris condiţiile în care erau ţinuţi deţinuţii politici: „În închisorile comuniste, au petrecut ani grei de detenţie mari personalităţi ale neamului nostru, doar pentru faptul că îl mărturiseau pe Hristos şi ţineau nestinsă flacăra credinţei noastre. Datorită lor, rezistăm ca neam, căci fără credinţă, ne-am fi stins de mult. Datorită lor astăzi bisericile noastre sunt pline şi tot datorită lor ne putem bucura an de an de înalţătorul strigăt de bucurie «Hristos a înviat!»”[35]. Aceasta este convinsă de faptul că „Cei care au murit în închisorile comuniste ne veghează de-acolo de sus, căci, aşa cum spunea părintele Arsenie Papacioc: «Comunismul a umplut cerul de sfinţi». Cei care mai trăiesc încă au rămas aceiaşi luptători înverşunaţi ai credinţei, care şi astăzi apără biserica de ereziile ce vor să pătrundă nemilos în credinţa noastră curată."[36]

Arestări şi anchete – reprimarea drepturilor

În rândurile de mai sus am evidenţiat care au fost modalităţile şi condiţiile în care a fost instaurată dictatura comunistă în România. În acest subcapitol intenţionez să analizez dezechilibrul

29. *Ibidem,* p. 120
30. *Ibidem,* p. 120
31. *Memoria,* nr. 1, 1990; harta Gulagului românesc este prezentă în toate numerele revistei *Memoria* apud Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste,* p.
32. Ion Ioanid apud Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 120
33. Mihaela Ion, *Amintiri despre Mitropolitul Bartolomeu Anania, apud,* Mihaela Ion, *Cu Hristos în spatele gratiilor,* Editura Andreas, Bucureşti, 2008, p. 173-175
34. *Ibidem,* p. 173-175
35. Mihaela Ion, *Amintiri despre Mitropolitul Bartolomeu Anania, apud,* Mihaela Ion, *Cu Hristos în spatele gratiilor,* Editura Andreas, Bucureşti, 2008, p. 173-175
36. *Ibidem,* p. 173-175

şi haosul care au fost instalate prin intermediul represiunii. Este un haos care s-a format în urma unor calomnii, intimidări, acuzaţii care au fost aduse anumitor categorii sociale. Oamenii înstăriţi de la sat şi intelectualii care locuiau în oraşe.

Românii au avut o credinţă puternică că situaţia se va schimba şi acest crez i-a îndemnat şi motivat să ia atitudine şi să facă ceva pentru ţara lor. Asfel, s-au creat numeroase organizaţii anticomuniste care au devenit o ţintă reală şi obsesivă pentru sistemul comunist.

Arestările aveau scopul de a-i intimida pe cei care se opuneau sistemului şi se făceau în locuri publice ca străzile principale, trenurile, şcolile, instituţiile publice. Despre felul în care a luat amploare acest fenomen putem afla mai multe detalii din declaraţia lui Alexandru Drăghici, fost ministru de interne: „De la 6 martie 1946 până la 26 mai 1952, duşmanul dinăuntru şi dinafară a primit numeroase lovituri. În cei şapte ani, peste 100.000 de bandiţi au fost arestaţi şi condamnaţi pentru că au uneltit împotriva regimului nostru. Aceasta a însemnat sute de organizaţii teroriste, de diversiune, de spionaj, descoperite şi nimicite. Întreg aparatul de opresiune al burgheziei [...] a fost arestat. De asemenea, au fost arestate: toate elementele legionare – identificate – care au avut funcţii de răspundere, cei din poliţia legionară, fostele conduceri centrale şi judeţene ale partidelor burgheze [...] foştii miniştri, prefecţi, senatori, deputaţi, din 1920-1944, conducătorii sectelor duşmănoase regimului, precum şi alte categorii şi elemente cu trecut duşmănos. [...] S-a curăţat ţara de bandele aflate în munţi, care trecuseră la câte banditeşti. Toate acestea s-au realizat cu un aparat la început tânăr care a crescut, devenind astăzi un instrument puternic în mâna Partidului, plin de ură împotriva duşmanului, devotat Partidului, clasei muncitoare. Fără ura de clasă, nu aş fi putut muncii la crearea unui astfel de aparat.”[37] Conceptul de „ură de clasă” a fost un laitmotiv al sistemului comunist.

Foştii deţinuţi au mărturisit că anchetele care se făceau în urma arestărilor se desfăşurau noaptea şi în anumite situaţii, unele dintre ele se încheiau doar dimineaţa. Anchetatorul îşi schimba frecvent strategia şi tactica interogatoriului , dar şi propriul comportament, cu scopul de a destabiliza psihic deţinutul. Anchetatorul ideal trebuia să se încadreze într-un anumit şablon, să deţină o inventivitate incisivă şi perfidă şi să ofere în permanenţă impresia că are în faţa lui un *nimic* cu care îşi pierde timpul. Reacţiile anchetatorului erau de obicei contradictorii: de la zâmbete şi rânjete complice la zbierete furibunde. Ceea ce îl enerva cel mai tare era tăcerea şi calmul deţinutului, intenţia şi lupta acestuia de a se opune şi de a nu ceda. În voinţa celor anchetaţi şi în dorinţa acestora de a tăcea erau înscrise demnitatea şi onoarea de caee au dat dovadă, aflându-se într-o situaţie foarte greu de gestionat, de a nu provoca anchetarea şi arestarea altor persoane cu care au intrat în contact. Injuriile aduse şi ura revărsată în comportamentul extrem de brutal erau parte componentă din ceea ce era obligat să îndure o persoană privată de libertate în prima parte a anchetei. Această etapă avea ca obiectiv semănarea sentimentelor de derută, pentru a-l determina pe deţinut să se autoculpabilizeze.

Voi reda în rândurile următoare câteva întrebări care i-au fost adresate cu o ignoranţă flagrantă profesorului Romulus Vulcănescu: „«Ce-ai făcut în ziua a cincea a lunii iulie la orele 17?»; «În august ai fost la croitorul personal, fără să duci sau să iei ceva. Ce ai discutat cu el? Aud?»; «Cu cine ai luat masa la restaurantul Dunărea în ziua şi ora? Hai spune că n-am timp să te tot trag de limbă.»; «Ce colegi de studenţie şi colege, amante, dame ai avut sau ai?»; «Nu ai ţinere de minte. Te văd eu. Screme-ţi memoria clocită de filozofie. Trebuie să-mi răspunzi oricum.»”[38.]

Bătaia a fost metoda utilizată cel mai des în timpul desfăşurării anchetei. Deţinuţii erau bătuţi asupra tuturor oganelor: creştetul capului, piept, somac, tălpi. Paul Andreescu mărturiseşte că „torturile din Securitate erau de două feluri. [...] Erau bătăile neprofesionale ale anchetatorului, care lovea unde putea, şi bătăile meseriaşilor. Atunci când chema meseriaşii, tortura decurgea altfel. [...] Şi metodele erau diferite: legatul de scaun şi bătutul la tălpi, bătutul la stomac, sugrumatul, lovitul testiculelor, înţepatul sub unghie cu ace... Le-am trăit pe toate. Am stat din 6 noiembrie până în 16 februarie în Securitate şi, în acest timp, a fost tortură psihică şi fizică...”[39]

37. Marius Oprea, *Banalitatea răului. O istorie a Securităţii în documente (1949-1989),* Editura Polirom, Iaşi, 2002, pp. 255-256.
38. Romulus Vulcănescu, *Între „Memoria entis“ şi „Memoria gentis“,* în *Memoria,* editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 7, p. 9.
39. Interviu cu Paul Andreescu în Cosmin Budeancă (coord.), *Experienţe carcerale în România comunistă I,* Editura Polirom, Iaşi, 2007, p. 89.

Anchetatorii erau foarte agresivi, agresivitatea acestora putând atinge cote maxime. Aceştia erau îndreptăţiţi să ucidă cu cruzime, fără a fi ameninţat că poate fi responsabil pentru actul său plin de brutalitate. De la smulsul părului şi al unghiilor , bătaia de toate tipurile la socurile electrice, toate aceste metode cumplite erau folosite cu scopul de intimida şi de a scoate informaţii cu orice preţ.

În timpul anchetei, bătăile continuau până când cel anchetat capitula şi semna pentru a fi condamnat. De exemplu, Gheorghe Urdea redă intensitatea trăilor sale, teroarea şi spaima pe care le-a simţit în timpul anchetei: „Mi-era frică, n-aveam decât 18 ani. Şi nici n-am putut să mănânc nimic, desigur. [...] Şi se adunau şobolanii în celulă, treceau peste mine, şi stăteam pe prici cu ochii închişi punându-mi mâinile la ochi, nu care cumva să mă muşte de faţă. Dar treceau şobolanii în voie peste mine. Şi-n primele două luni n-am ştiut dacă e zi sau noapte, dacă-i ora patru sau ora cinci. Şi numa' dup-aceea a început ancheta. Întâi, ne băga acolo, cred ca să ne demoralizeze, să ne termine...După ce au început să ne scoată la anchetă, alt chin, de altă natură...Târându-mă pe jos, am auzit ceva duduind aşa şi, cum m-am apropiat, simţeam şi căldură, şi mi-am dat seama că e vorba de o sobă. [...] Am crezut că mă bagă într-un cuptor. Vă daţi seama ce spaimă de copil era acolo! Puteam să rămânem cu fel de fel de dificultăţi mintale. Şi, pe urmă, legat la ochi, mă ducea până la birou la anchetator. Şi acolo, în birou la el trebuia să stau cu ochii închişi şi cu mâna aşa la ochi pentru că nu puteam să văd. Şi dă-i, şi dă-i bătăi dinstânga, bătăi din dreapta: «Semnează aici!» Şi să ştiţi că de multe ori am semnat ca să scap de ei."[40] Astfel de experienţe au suportat foarte mulţi foşti deţinuţi.

Pentru toţi aceia care s-au încăpăţânat cu ardoare să reziste represiunilor, a început desfiinţarea prin intermediul terorii, fiindcă nu exista nicio anchetă fără maltratare.

BIBLIOGRAPHY:

1. Aron, Raymond, *Democraţie şi totalitarism,* Editura All, Bucureşti, 2001
2. Balotă, Nicolae, *O istorie salvatoare,* în *Istoria literaturii de detenţie*, ed. Ramida, Bucureşti, 1998
3. Besancon, Alain*, Nenorocirea secolului. Despre comunism, nazism şi unicitatea Soah-ului,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2007
4. Boia, Lucian *Mitologia ştiinţifică a comunismului,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1999
5. Budeancă, Cosmin (coord.), *Experienţe carcerale în România comunistă I,* Editura Polirom, Iaşi, 2007
6. Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească,* ediţia a doua, Editura Polirom, Iaşi, 2005
7. Cesereanu, Ruxandra, *Comunism şi represiune în România,* Editura Polirom, Iaşi, 2006
8. Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist,* ediţia a treia, Editura Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 2010
9. Frunză, Victor*, Istoria comunismului în România,* ediţia a patra, Editura Victor Frunză, Bucureşti, 2006
10. Georgescu, Adriana, *La început a fost sfârşitul,* Editura Memoria, 1999
11. Ion, Mihaela, *Cu Hristos în spatele gratiilor*, Editura Andreas, Bucureşti, 2008
12. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Paralela 45, Piteşti, 2008
13. Oprea, Marius, *Banalitatea răului. O istorie a Securităţii în documente (1949-1989),* Editura Polirom, Iaşi, 2002
14. *Sfinţii închisorilor în lumea credinţei. Din rezistenţa României creştine împotriva ateismului comunist*, texte alese de Răzvan Codrescu, Lumea Credinţei, Bucureşti, 2014
15. Romulus Vulcănescu, *Între ,,Memoria entis" şi ,,Memoria gentis",* în *Memoria,* editată de Uniunea Scriitorilor din România

40. Interviu cu Gheorghe Urdea în Cosmin Budeancă (coord.), *Experienţe carcerale în România comunistă III,* pp. 198-199.

BETWEEN SATIRE AND SOCIAL CRITIQUE: REPRESENTING POST-COMMUNIST REALITY IN DINU SĂRARU'S COCOI TRIOLOGY

Ioana-Cristina Pătrună
PhD Student, National University of Science and Technology Politehnica Bucharest, University Center of Pitești

Abstract: *This paper explores the interplay between satire and social critique in Dinu Săraru's Ciocoi Triology, focusing on its representation of post-communism Romanian society.*

The analysis examines how satirical elements contribute to the depiction of a new social elite shaped by rapid economic and political transformations after 1989. By highlighting exaggerated characters, power dynamics, and morally ambiguous situations, the novel reveals underlying mechanisms of social mobility and corruption. At the same time, it offers a broader commentary on the continuity and transformation of structures of power.

The paper argues that satire functions as an effective narrative strategy for articulating social critique in the context of post-communist transition.

Keywords: *satire, social critique, power, society, upstart.*

Literatura română de după 1989 reflectă, în mod inevitabil, transformările profunde ale societății aflate în tranziție, marcate de schimbări politice, economice și sociale accelerate. În acest context, proza lui Dinu Săraru se înscrie într-o direcție care urmărește nu doar reprezentarea posibilă a noii realități, ci și o formă de critică socială orientată spre evidențierea mecanismelor de putere și a degradării morale.

„Triologia Ciocoilor", alcătuită din romanele: *Ciocoii noi cu bodyguard, Ultimul bal la Șarpele Roșu* și *Carnavalul cătușelor*, construiește o imagine complexă a unei societăți dominate de parvenitism, relații de interes și ascensiuni rapide, adesea lipsite de fundament moral.

Cuvântul „ciocoi" este un termen de dispreț folosit frecvent pentru un parvenit, un om care vrea să se îmbogățească prin vicleșuguri, prin căi ilegale și inumane. Pornind de la imaginea ciocoiului utilizată de Nicolae Filimon în romanul său: *Ciocoii vechi și noi*, Dinu Săraru reia aceeași tipologie de oameni superficiali și o adaptează contextului postcomunist, surprinzând transformările unei societăți marcate de corupție, în care cei mai mulți foști comuniști se îmbogățesc peste noapte.
Deși la prima vedere aceste romane pot fi percepute ca simple fresce realiste ale perioadei postcomuniste, o analiză mai atentă relevă prezența unui discurs satiric consistent. Totuși, satira nu se manifestă aici prin comic în sensul tradițional, ci printr-un proces de caricaturizare a personajelor și de accentuare a trăsăturilor negative până la deformare. Personajele sunt construite prin acumularea unor defecte morale evidente: lăcomie, avariție, oportunism și prin descrieri fizice adesea exagerate, care contribuie la conturarea unei imagini degradate a noii elite. Relațiile dintre acestea sunt, la rândul lor, lipsite de autenticitate, fiind bazate pe interes, bani și influență, ceea ce amplifică dimensiunea critică a textului.

În acest sens, satira devine un instrument eficient de reprezentare a unei realități sociale marcate de continuități și transformări ale structurilor de putere. Dinu Săraru își propune să analizeze modul în care această dimensiune satirică are rolul caricaturizării în în ceea ce privește configurarea personajelor, tipologiile sociale reprezentate și relațiile de putere care definesc universul narativ. Prin această abordare, se urmărește evidențierea felului în care literatura poate funcționa ca formă de critică socială în contextul postcomunist.

Unul dintre principalele procedee prin care Dinu Săraru construiește dimensiunea satirică a triologiei este caricaturizarea fizică a personajelor. Această deformare intenționată a personajelor accentuează ridicolul personajelor, autorul insistând asupra unor detalii degradante. Deși au intenția de a-și impune o anumită autoritate, ele sunt prezentate într-o manieră care le diminuează constant prestigiul. Un exemplu relevant în acest sens este Dandu Patricianul. Bărbat scund, care „se lățise în

umeri și se îngrășase intenționat atât cât să pară un bărbat în toată puterea cuvântului și nici glasul nu îl ajuta cine știe ce”[1] purta tocuri mici la pantofi, pentru că altfel ar fi trebuit să se ridice pe vârfuri ca să dea mâna cu cineva.

În aceeași direcție se înscrie și Coriolan Pomposu. Este cel mai influent dintre personaje, dar în același timp este pitic și îndesat, statura sa minusculă părând să sfideze proporțiile puterii pe care o exercită.

Niciunul dintre reprezentanții noii puteri nu sunt construiți sub forma unor figuri respectabile. Dimpotrivă, personajele sunt prezentate prin accentuarea defectelor fizice, precum dinți rari și ascuțiți, chelie, pântece gras, picioare scunde și groase sau înalți ca niște araci. Toate aceste descrieri exterioare, transformă corpul într-o expresie a degradării morale și sociale.

În același timp, portretele fizice sunt completate de o serie de defecte morale, precum avariția, lauda, invidia, ipocrizia, vanitatea, lașitatea sau dorința obsesivă de ascensiune socială. Relațiile dintre ei sunt construite pe interes și competiție, într-un univers dominant de aparență și lipsit de scrupule.

Localul *Șarpele Roșu* este locul unde se negociază relații de putere, interese financiare și alianțe politice. Dincolo de funcția sa banală, spațiul capătă o valoare simbolică a lumii dominante de parvenitism, deoarece multe dintre discuțiile sau aparițiile personajelor se fac chiar în acest local. Cu pereții decojiți și decorul neîngrijit, *Șarpele Roșu* este scena unei realități compromise de către oameni cu interese proprii.

În *Triologia Ciocoilor*, două dintre defectele morale fundamentale sunt ipocrizia și lauda. O scenă sugestivă este cina de la local, în care patronul *Șarpelui Roșu*, Jupânul, se laudă cu abilitățile lui vânătorești, lucru pe care ceilalți îl pun la îndoială. Un alt personaj demn de lauda propriei persoane este Didi Sfiosu, care încearcă să demonstreze în fața camarazilor săi că nu este un om fără scrupule în comparație cu ceilalți politicieni.

Pe lângă caricaturizarea fizică și morală a personajelor, dimensiunea satirică a triologiei este construită și prin intermediul unor situații ridicole sau stânjenitoare, care contribuie la destrămarea imaginii de autoritate pe care personajele încearcă permanent să o afișeze. Cu toate că apar în ipostaza unor oameni influenți, bogați sau respectați social, aceștia ajung frecvent în contexte și ipostaze care le evidențiază artificialitatea și lipsa de autenticitate. Dandu Patricianul este un exemplu relevant în acest scop. Relația dintre el și balerina Erotida este adesea ridiculizată, în special în situații care devin jenante. El este gras și scund, ea este înaltă și slabă, iar apropierile dintre ei dau un aer comic.

Ridicolul rezultă adesea din contrastul dintre imaginea grandioasă pe care personajele încearcă să și-o construiască și realitatea degradantă în care acestea există. Acest context este oferit în mare măsură de trăsăturile fizice, care nu îi ajută deloc în reputația și imaginea pe care se străduiesc să și-o construiască. Construcția trupului lui Coriolan Pomposu nu a fost deloc îngăduitoare cu el. Deși este numit ,,Lider” sau ,,Eminență”, statura corpului diminuează această autoritate a lui: ,,Se chinuia fără succes să se ridice în picioare din fotoliu, însă îi alunecau mâinile pe lacul pielii și parcă ar fi căzut și mai adânc între pernele pufoase.”[2]

Tot statura sa măruntă îi submina autoritatea, mândria și reputația în fața oamenilor. Mereu umbla cu bodyguarzii în spate. Nu se putea lipsi de gărzile care, în majoritatea timpului, erau inutile: ,,credea că ,în mijlocul lor, lipsa centimetrilor de la înălțime era fericit împlinită de aura importantei lui slujbe pe care știa să o exploateze cu plăcere (…) numai că, de cele mai multe ori, cel căruia i se adresa se simțea dator să se aplece nițel ca să-l audă mai bine.”[3]

Dinu Săraru caracterizează personajele printr-o dublă raportare: în plan exterior, ele simulează respectul și cordialitatea, în timp ce, în plan interior, sunt dominate de suspiciune, rivalitate și ură. Un aspect definitoriu al universului ciocoilor este falsitatea relațiilor: tensiunea dintre Dandu Patricianul și Didi Sfiosu. Deși comunică într-un registru elegant și afișează o oarecare urmă de politețe, în spatele acestei imagini înfățișează o răceală reciprocă. Ura pe care Coriolan Pomposu i-o poartă lui Dandu este un alt exemplu de ostilitate. Nu se sfiește să discute într-o manieră care

[1] Dinu Săraru, *Ciocoii noi cu bodyguard*, Editura RAO, București, 2003, pagina 20
[2] Ibdem, pagina 229
[3] Ibdem, pagina 55

păstrează aparența unei lumi rafinate, dar totodată, Pompi, nu se dă înapoi din a-l expune pe Dandu și din a-i înscena arestarea.

Respectul afișat devine astfel o simplă mască socială, utilizată pentru conservarea influenței și a relațiilor de interes. Ura, rivalitatea sau ipocrizia mocnește constant între personaje, dar cu toate acestea, trebuie să-și păstreze o fațadă demnă de respect.

Bârfa primează în rândul oamenilor parveniți, fiind un mijloc prin care se pot elibera de tot respectul fals. Nu se dau înapoi de la bârfe, ba chiar urmăresc știrile și dezbat subiecte de actualitate. Arestarea lui Dandu provoacă rumoare la *Șarpele Roșu*, deoarece este o întâmplare surprinzătoare pentru toți cei de față, însă nu și un fapt inevitabil.

În cadrul triologiei, relațiile dintre personaje sunt construite aproape exclusiv pe interes personal și avantaj social. Prieteniile sau relațiile intime funcționează ca mijloace prin care femeia sau bărbatul încearcă să obțină influență sau bani. Legătura dintre Erotida și Dandu este superficială în esență, dar în aparență pentru Dandu este o mândrie că tocmai steaua Filarmonicii este a lui. În schimb, balerina vrea doar reputație, protecție și bani. Falsează o oarecare adorație pentru afaceristul pitic, însă atunci când cariera ei este amenințată și pusă sub semnul întrebării, ura ei se revarsă doar asupra lui Dandu.

Chiar și Coriolan Pomposu mimează respect pentru Dandu și îl crede un om fără scrupule, un bărbat a cărui viclenie poate impresiona pe oricine, însă gelozia față de relația lui cu Erotida îi risipește falsa încredere și îl determină să ia măsuri catastrofale împotriva afaceristului.

Personajele urmăresc constant slăbiciunile celorlalți, așteaptă momentele de cădere și folosesc informațiile pentru a-și elimina rivalii. În acest spațiu dominat de competiție și orgoliu, relațiile devin fragile și instabile. Sunt momente în care paranoia se face simțită și fiecare se întreabă cum va sfârși sau dacă va sfârși înaintea celuilalt. Un exemplu relevant este generalul Dorobanțu, a cărui gelozie îi aduce sfârșitul chiar mai repede decât ți-ar fi închipuit cineva. Spre deosebire de ceilalți ticăloși, a căror viclenie este bine mascată, acesta se lasă vădit orbit de furie și cade înaintea celui pe care complotează să-l distrugă.

Trădarea este un mecanism firesc al acestei lumi lipsite de principii morale. Alianțele se schimbă rapid, iar adevăratele intenții sunt ascunse, contribuind la construirea unui climat tensionat, în care nimeni nu poate avea încredere deplină în ceilalți. Scena vânătorii de fazani, din primul volum, transpune concret acest sentiment al trădarii. Coriolan Pomposu organizează vânătoarea, invitându-i pe toți, chiar și pe Dandu Patricianul. Totuși, Pompi își aduce toți oamenii din elita sa, chiar și pe cei pe care i-a luat sub protecția lui. Acest aspect nu este bine văzut de ceilalți amici de la *Șarpele Roșu*, care sunt nemulțumiți de întorsătura de situație. În acel moment, afaceristul Dandu începe să își dea seama de complotul pus la cale de Pompi împotriva lui și începe să nutrească o lașitate și o ură împotriva acestei situații, dar chiar și față de toți cei prezenți și față de Pomposu. Se simte trădat, vândut și batjocorit.

Așadar, satira lui Dinu Săraru nu urmărește doar caricturizarea unor indivizi, ci surprinde degradarea societății dominate de manipulare și de lipsa valorilor autentice.

Un alt aspect al Triologiei Ciocoilor este modul în care puterea este construită și exercitată în societatea postcomunistă. În universul imaginat de Dinu Săraru, ascensiunea nu are la bază meritul sau competența, ci oportunismul , relațiile și capacitatea personajelor de a profita de instabilitatea perioadei de după Revoluție. Multe dintre personaje aparțin categoriei noilor îmbogățiți, adică oameni care își construiesc rapid imaginea succesului prin afaceri dubioase sau influență politică. Autorul insistă asupra ideii de „îmbogățire peste noapte”, surprinzând transformarea unor indivizi lipsiți de scrupule, precum Coriolan Pomposu, Dandu Patricianul, Jupânul sau Didi Sfiosu, în reprezentanți ai noii elite sociale.

Întâlniri mondene, afișarea averii și relațiile cu lumea politică devin instrumente prin care personajele încearcă să își legitimeze reputația: vestimentațiile impecabile pe care le poartă la vânătoare, ceasul cu lanț de aur pe care Jupânul îl verifică constant sau vila imensă a lui Dandu. În realitate, însă, această lume solidă este extrem de fragilă, fiind dominantă de nesiguranță și suspiciune. Teama prăbușirii publice trăiește permanent în sufletele lor.

În ultimul volum, Carnavalul Cătușelor, degradarea lumii postcomuniste devine și mai evidentă. Parveniții care altădată afișau siguranță și superioritate, ajung în situații compromițătoare, ceea ce evidențiază caracterul instabil al unei puteri construită exclusiv pe interese și corupție. Prăbușirea lor simbolică accentuează dimensiunea satirică a triologiei, autorul sugerând că lumea noilor „ciocoi" este condamnată de propriile excese și contradicții.

Triologia Ciocoilor de Dinu Săraru surprinde, într-o manieră satirică și realistă, transformările societății românești din perioada postcomunistă, insistând asupra degradării morale și a noilor mecanisme de putere apărute după Revoluție. Prin construirea unor personaje caricaturale, dominate de ipocrizie, parventism și oportunism, autorul realizează o critică a noilor îmbogățiți, pentru care influența și aparența sunt mai importante decât valorile autentice.

Dinu Săraru continuă tipologia „ciocoiului" din literatura română, adaptând-o noii realități istorice și oferind o critică asupra societății de după comunism. „Politica e aceeași: „O lume în care niște oameni se bat pentru binele lor încercând să ne convingă că ei se bat pentru binele altora."[4]

BIBLIOGRAPHY:

1. Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi,* Ed. Cartex 2000, București, 2005;
2. Săraru, Dinu, *Ciocoii noi cu bodyguard,* Ed. Rao, București, 2003;
3. Săraru, Dinu, *Ultimul bal la Șarpele Roșu,* Ed. Rao, București, 2015;
4. Săraru Dinu, *Carnavalul Cătușelor,* Ed. Rao, București, 2015;
5. Săraru, Dinu, *Jurnalul unui personaj controversat. Rememorări provocatede Vartan Arachelian*, Ed. Rao, București, 2019;
6. https://dexonline.ro/definitie/ciocoi
7. https://www.mediafax.ro/editorialistii/ion-cristoiu-cind-toata-lumea-are-pe-toata-lumea-la-mina-22606818

[4] https://www.mediafax.ro/editorialistii/ion-cristoiu-cind-toata-lumea-are-pe-toata-lumea-la-mina-22606818 - accesat astăzi, 07.05.2026, ora 19:25

TOWARDS AN ETHICS OF THOUGHT: DISCIPLINE, ATTENTION, AND SELF-TRANSFORMATION IN PAUL VALÉRY'S NOTEBOOKS

Ana-Maria Torkos
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *This article proïses a re-reading of Paul Valéry's Notebooks by shifting the focus from their status as a laboratory of thought and a site of poietic elaboration to their ethical implications. Rather than emphasizing their fragmentary form or genetic function, the paper examines the specific mode of relation to the self that this daily writing practice establishes. The central argument is that the Notebooks configure a regime of practice based on repetition, discipline, and the modulation of attention, through which thought is not merely expressed but sustained and transformed. Writing does not function as a medium of self-expression, but as a mechanism of de-automatization, aimed at resisting the inertia and dispersion of the mind. This practice entails a redefinition of subjectivity: the "self" is no longer an expressive center, but a site of operations. Through the depersonalization of the "I," the centrality of attention as a modifiable practice, and the absence of narrative or teleological closure, the Notebooks emerge as a space of transformation without model. The article argues that Valéry's Notebooks elaborate an immanent ethics of thought grounded not in normative principles, but in practices that sustain vigilance and the ongoing transformation of the subject. Thinking thus appears less as the production of ideas than as the persistence of a disciplined effort.*

Keywords: *Paul Valéry; Notebooks (Cahiers); ethics of thought; practice of the self; attention; discipline; self-transformation*

Si les *Cahiers* de Paul Valéry ont été analysés comme un espace d'expérimentation intellectuelle et comme le lieu d'une poïétique en acte, il reste à interroger ce que cette pratique engage du point de vue du sujet. Car écrire chaque jour, pendant plus de cinquante ans, ne relève pas seulement d'une méthode de pensée : cela suppose l'instauration d'un certain mode d'existence intellectuelle, fondé sur la répétition, la discipline et une forme singulière de rapport à soi.

Plutôt que de revenir sur les caractéristiques formelles ou sur la dimension génétique des *Cahiers*, il s'agira ici d'envisager cette écriture comme une pratique de soi. La question n'est plus seulement : comment Valéry pense-t-il ? mais : que fait-il de lui-même en pensant ? En ce sens, les *Cahiers* peuvent être lus comme le lieu d'une élaboration éthique implicite, non formulée comme doctrine, mais inscrite dans la répétition même du geste d'écrire.

Une telle perspective implique de déplacer l'attention du contenu des fragments vers les conditions de leur production. Ce qui importe n'est pas uniquement ce qui est pensé, mais la manière dont la pensée se maintient, se corrige, se reprend. L'écriture apparaît dès lors comme un dispositif de régulation de l'activité mentale, par lequel le sujet tente de se soustraire aux formes d'automatisme, de dispersion ou de passivité qui menacent constamment l'exercice de l'esprit.

Dans cette optique, les *Cahiers* ne relèvent pas d'une logique de l'expression, mais d'une logique de la transformation. Le sujet n'y cherche pas à se dire, mais à se modifier à travers l'acte même d'écrire. Il ne s'agit pas de produire une image de soi, mais de travailler sur les opérations qui rendent possible toute expérience de soi. Ainsi, l'écriture devient le lieu d'une expérimentation continue, où le sujet se constitue non comme identité stable, mais comme ensemble de pratiques.

Ce déplacement permet également de comprendre pourquoi les *Cahiers* échappent à toute forme de clôture. Parce qu'ils ne visent ni l'achèvement ni la cohérence systématique, ils maintiennent ouverte la possibilité d'une transformation indéfinie. Loin de conduire à une synthèse, l'écriture quotidienne institue un rapport au temps fondé sur la reprise, la variation et l'ajustement constant des opérations mentales.

Il devient alors possible de lire les *Cahiers* comme l'espace d'une éthique immanente, qui ne prescrit pas des normes de conduite, mais organise un régime de pratiques. Cette éthique ne s'énonce pas sous forme de principes, mais se manifeste dans la constance d'un effort : écrire pour rester

attentif, écrire pour résister aux automatismes, écrire pour transformer les conditions mêmes de la pensée.

L'écriture des *Cahiers* ne se définit pas par son contenu, mais par sa régularité. Ce qui importe n'est pas tant ce qui est dit que le fait même d'écrire, chaque jour, dans un rapport de contrainte temporelle et de discipline. Cette continuité confère aux *Cahiers* le statut d'une pratique plutôt que d'un texte.

Dans cette perspective, écrire n'est pas produire des idées, mais maintenir la pensée en activité. L'enjeu n'est pas l'accumulation de contenus, mais la préservation d'une certaine intensité mentale. Les *Cahiers* apparaissent ainsi comme un dispositif destiné à empêcher la dispersion de l'esprit, à lutter contre son inertie et ses automatismes.

Ce régime de pratique repose sur la répétition. Mais cette répétition n'est pas redondance : elle constitue une condition de transformation. Revenir aux mêmes problèmes, reformuler les mêmes questions, reprendre les mêmes exercices permet d'introduire des variations, de déplacer les perspectives, d'approfondir les opérations mentales.

La répétition produit ainsi une forme de continuité active, qui ne reconduit pas l'identique, mais le travail de l'intérieur. Chaque reprise modifie imperceptiblement les conditions de la pensée, en introduisant des écarts, des inflexions, des déplacements. Ce qui se répète n'est jamais strictement le même : c'est le rapport à la pensée lui-même qui se reconfigure à travers la durée.

Dans ce cadre, les *Cahiers* peuvent être compris comme un espace de stabilisation relative de l'activité mentale. L'écriture quotidienne ne vise pas à fixer des résultats, mais à instaurer un rythme, une cadence qui permet à la pensée de se soutenir elle-même. Elle agit comme une technique de maintien, une manière de prolonger certains états d'attention et d'en empêcher la dissolution.

Ce caractère rythmique de la pratique est essentiel. Il inscrit la pensée dans une temporalité spécifique, distincte de celle de la production ou de l'œuvre achevée. Il ne s'agit plus de parvenir à un résultat, mais de maintenir une continuité d'exercice. L'écriture devient alors moins un moyen qu'une condition : elle ne sert pas à penser, elle est ce par quoi la pensée se rend possible et se prolonge.

On peut dès lors considérer que les *Cahiers* instituent une forme d'auto-contrainte productive, dans laquelle le sujet s'oblige à écrire non en fonction d'un contenu à exprimer, mais afin de préserver la possibilité même de penser. Cette contrainte ne répond pas à une exigence extérieure, mais à une nécessité interne : celle de lutter contre la tendance de l'esprit à se relâcher, à se disperser ou à se satisfaire de ses propres évidences.

Ainsi, écrire chaque jour revient à instituer un rapport actif au temps et à la pensée. Loin d'être un simple enregistrement, l'écriture fonctionne comme une pratique de résistance, orientée contre l'entropie mentale. Elle maintient ouverte la possibilité d'un travail sur les opérations de l'esprit, en empêchant leur figement ou leur abandon.

Mais cette fonction de maintien ne doit pas être comprise comme une simple conservation. Elle implique une activité de sélection, de tri et d'élimination. Écrire, dans les *Cahiers*, consiste aussi à écarter, à interrompre, à abandonner des lignes de pensée qui se révèlent improductives. La pratique ne se définit donc pas seulement par ce qu'elle conserve, mais par ce qu'elle rejette.

Il en résulte une véritable économie de l'attention, dans laquelle toutes les pensées ne se valent pas. Certaines doivent être prolongées, d'autres suspendues, d'autres encore transformées. L'écriture devient ainsi un lieu de décision, où se jouent des choix implicites quant à la direction de l'activité mentale.

Cette dimension sélective introduit une forme de négativité au cœur de la pratique. Maintenir la pensée, ce n'est pas simplement la soutenir, mais aussi lutter contre ce qui la détourne, la simplifie ou la rigidifie. La pratique implique donc une série d'opérations critiques : interrompre, corriger, déplacer, reprendre.

Dans cette perspective, l'écriture des *Cahiers* peut être comprise comme une technique de désautomatisation. Elle vise à défaire les enchaînements spontanés, à suspendre les réflexes intellectuels, à rendre la pensée étrangère à ses propres habitudes. Cette désautomatisation constitue une condition essentielle de toute transformation.

Il convient également de souligner que ce régime de pratique intègre l'échec comme une composante structurelle. Les moments de fatigue, d'impuissance ou de confusion ne sont pas exclus du dispositif ; ils en font partie. L'écriture ne vise pas à produire en permanence des résultats, mais à maintenir la possibilité de penser, y compris lorsque celle-ci vacille.

Ainsi, la continuité de la pratique ne garantit pas une continuité de la réussite. Elle assure seulement la persistance d'un effort. Ce déplacement est décisif : la valeur de l'écriture ne réside pas dans ce qu'elle produit, mais dans le fait qu'elle se poursuit.

Enfin, ce régime de pratique transforme profondément le rapport entre activité et finalité. L'écriture n'est pas orientée vers une œuvre à venir, ni vers un savoir à constituer, mais vers la maintenance d'un certain état de tension intellectuelle. Elle ne vise pas un terme, mais se soutient dans sa propre répétition.

On peut dès lors dire que les *Cahiers* instaurent une pratique sans finalité extérieure, dont la seule justification réside dans son exercice même. Écrire ne consiste plus à atteindre un résultat, mais à persister dans une activité qui, en se répétant, modifie les conditions de la pensée.

Ainsi, le régime de pratique mis en place par Valéry définit une éthique implicite fondée sur la continuité de l'effort, la résistance aux automatismes et l'acceptation d'un travail sans garantie. L'écriture devient le lieu où la pensée se maintient, se transforme et se met à l'épreuve, sans jamais se stabiliser définitivement.

Un des effets majeurs de cette pratique est la mise à distance de la subjectivité expressive. Contrairement à l'écriture du journal intime, les *Cahiers* ne visent pas l'expression d'un moi, mais la neutralisation de ses illusions.

Le « je » qui apparaît dans les *Cahiers* n'est pas un sujet biographique, mais un opérateur. Il ne renvoie pas à une identité stable, mais à une position variable, susceptible d'être occupée par n'importe qui. Cette dépersonnalisation permet de transformer l'expérience individuelle en objet d'analyse.

L'écriture ne sert donc pas à se raconter, mais à se rendre observable. Le sujet devient le lieu d'un travail plutôt que son origine. Il ne s'exprime pas : il se met à l'épreuve. Cette transformation du statut du « je » constitue un élément central de l'éthique valéryenne, en ce qu'elle rompt avec l'illusion d'une intériorité transparente et stable.

Ce déplacement implique une dissociation fondamentale entre le sujet qui écrit et le sujet dont il est question. L'écriture introduit une distance interne, un écart réflexif qui empêche toute coïncidence immédiate avec soi-même. Le « je » n'est plus le point d'origine du discours, mais l'effet d'une opération : il apparaît là où la pensée se prend elle-même pour objet.

Dans cette perspective, le sujet ne préexiste pas à l'écriture ; il s'y constitue comme fonction. Il n'est pas donné, mais produit par une série d'actes — observer, décrire, corriger, reprendre. Cette production n'aboutit jamais à une identité stable, mais à une multiplicité de positions, correspondant aux différentes configurations de l'attention et de l'activité mentale.

Ainsi, la dépersonnalisation ne signifie pas disparition du sujet, mais transformation de son mode d'existence. Le sujet n'est plus une substance, mais un ensemble de rapports : rapports à la pensée, au langage, au temps. Il se définit moins par ce qu'il est que par ce qu'il fait, par les opérations qu'il met en œuvre.

Cette mutation affecte également le statut de l'expérience. Ce qui est vécu n'est pas valorisé comme tel ; il devient matériau d'analyse. Les sensations, les états, les affects ne sont pas exprimés, mais traités, déplacés, reconfigurés dans l'espace de l'écriture. L'expérience cesse d'être une source d'authenticité pour devenir un champ d'observation.

On peut dès lors parler d'une forme d'impersonnalisation méthodique. Loin d'effacer toute singularité, elle vise à la rendre manipulable, c'est-à-dire à la soumettre à des opérations de variation et de transformation. Le « moi » n'est pas supprimé, mais désinvesti de sa fonction d'autorité.

Cette désubstantialisation du sujet a pour conséquence une redéfinition du rapport à la vérité. La vérité n'est plus garantie par la sincérité du moi, mais par la rigueur des opérations auxquelles il se soumet. Ce qui fait la validité d'une observation n'est pas son origine subjective, mais les conditions de sa production.

L'écriture des *Cahiers* institue ainsi un régime dans lequel le sujet devient à la fois l'objet et l'instrument de la connaissance. Il se prend lui-même comme terrain d'expérimentation, mais à condition de se défaire de toute prétention à l'immédiateté. Connaître, ici, suppose de se rendre étranger à soi-même.

Cette étrangeté n'est pas un défaut, mais une condition de lucidité. Elle introduit une distance critique qui permet de suspendre les évidences, de désamorcer les automatismes et de rendre perceptibles des opérations habituellement invisibles. Le sujet n'est plus celui qui sait, mais celui qui s'observe en train de penser.

Enfin, cette dépersonnalisation engage une dimension éthique essentielle. Elle implique un renoncement : renoncement à l'illusion d'un moi stable, renoncement à la transparence, renoncement à l'expression immédiate. Mais ce renoncement est aussi une condition de possibilité: il ouvre un espace dans lequel la pensée peut se transformer, se déplacer, se réinventer.

Ainsi, loin de constituer une simple posture théorique, la dépersonnalisation du sujet apparaît comme un effet direct de la pratique des *Cahiers*. Elle en constitue l'un des principes opératoires fondamentaux, en ce qu'elle permet de substituer à l'expression d'un moi la mise en œuvre d'un travail sur les conditions mêmes de la pensée.

Si l'écriture constitue le cadre de cette pratique, l'attention en est l'opérateur principal. Mais il ne s'agit pas ici de définir l'attention en tant que concept, mais d'en analyser l'usage.

Cette centralité de l'attention est formulée de manière explicite dans les *Cahiers*, lorsque Valéry la définit comme un « effort de prolongement, de continuité, dans le net » (Valéry, 1973–1974, p. 268).

L'attention n'apparaît pas ici comme un état donné, mais comme une opération exigeant maintien, précision et durée, ce qui confirme son statut de pratique plutôt que de faculté.

Les *Cahiers* instaurent un régime de modulation de l'attention : il s'agit de la déplacer, de la concentrer, de l'interrompre, de la relancer. L'attention n'est pas fixée une fois pour toutes ; elle est continuellement travaillée. Ce travail suppose une vigilance constante, orientée non vers le monde extérieur, mais vers les opérations mêmes de la pensée.

Cette vigilance n'a rien de spontané. Elle repose sur un effort, sur une contrainte exercée contre les tendances naturelles de l'esprit à la dispersion et à la facilité. L'éthique qui se dessine ici est donc une éthique de la résistance : résistance aux automatismes, aux évidences, aux formes toutes faites.

Cependant, cette résistance ne se réduit pas à une opposition ponctuelle ; elle implique l'instauration d'un rapport actif et différencié à l'attention elle-même. Moduler l'attention, ce n'est pas seulement la maintenir, mais savoir en varier les intensités, en ajuster les focalisations, en explorer les limites. L'attention devient ainsi un champ d'expérimentation, où le sujet exerce sa capacité à orienter et à transformer ses propres opérations mentales.

Dans cette perspective, l'attention ne se définit plus comme une simple faculté, mais comme une pratique. Elle n'est pas donnée, mais construite, entretenue, corrigée. Les *Cahiers* apparaissent dès lors comme un espace d'entraînement de l'attention, où chaque note constitue une tentative pour en éprouver la plasticité.

Ce travail suppose également une capacité d'interruption. Être attentif ne signifie pas seulement poursuivre une ligne de pensée, mais savoir la suspendre, la détourner, en modifier le cours. L'interruption devient une technique essentielle, permettant de rompre avec les enchaînements automatiques et d'introduire une distance critique à l'égard des processus mentaux.

Ainsi, la modulation de l'attention engage une double opération : continuité et discontinuité. D'un côté, il s'agit de maintenir un certain degré de concentration ; de l'autre, de préserver la possibilité de rupture, de déplacement, de réorientation. Cette tension constitue le cœur dynamique de la pratique.

La vigilance qui en résulte peut être comprise comme une forme de lucidité active. Elle ne consiste pas à atteindre un état de clarté stable, mais à maintenir ouverte la possibilité d'une révision constante. Être vigilant, c'est refuser toute installation définitive dans une forme de pensée, c'est maintenir la capacité de se déprendre de ses propres constructions.

Cette exigence introduit une dimension critique permanente. La pensée ne se contente pas de produire des contenus ; elle s'examine elle-même dans son fonctionnement. Les *Cahiers* instaurent ainsi un régime réflexif dans lequel chaque opération mentale peut devenir l'objet d'une observation et d'une modification.

Dans ce cadre, l'attention joue un rôle de médiation entre le sujet et ses propres processus. Elle permet de rendre perceptibles des phénomènes habituellement invisibles : transitions, hésitations, glissements, interruptions. Elle donne accès non à des résultats, mais à des dynamiques.

Cette orientation vers les processus plutôt que vers les contenus renforce la dimension éthique de la pratique. Ce qui importe n'est pas ce que l'on pense, mais la manière dont on pense. L'attention devient ainsi le lieu d'un travail sur les conditions mêmes de la pensée, et non sur ses produits.

Mais cette pratique de l'attention engage également une dimension énergétique. L'attention n'est pas illimitée : elle s'épuise, fluctue, se fragilise. Les *Cahiers* témoignent implicitement d'une gestion de cette ressource, où il s'agit non seulement de concentrer, mais de doser, d'économiser, de redistribuer l'effort. La modulation de l'attention implique ainsi une forme de stratégie, attentive aux variations d'intensité et aux seuils de fatigue.

Cette dimension introduit un rapport étroit entre attention et corps. Loin d'être une pure opération intellectuelle, l'attention dépend d'états physiologiques, de rythmes, de conditions matérielles. Elle n'est jamais totalement maîtrisable, ce qui oblige le sujet à composer avec ses limites. La vigilance n'est donc pas une domination, mais un ajustement.

Par ailleurs, la modulation de l'attention opère à une échelle fine, presque imperceptible. Elle concerne des micro-variations : déplacements subtils, inflexions à peine sensibles, modifications progressives de la focalisation. Ce travail minutieux confère aux *Cahiers* une dimension quasi expérimentale, où l'attention devient l'objet d'une observation continue.

On peut dès lors considérer que les *Cahiers* élaborent une véritable ascèse de l'attention. Mais il s'agit d'une ascèse sans transcendance, orientée non vers un idéal extérieur, mais vers une transformation immanente des opérations mentales. L'effort ne vise pas à atteindre un état supérieur, mais à maintenir une exigence.

Cette exigence se traduit par une lutte constante contre la facilité. Les évidences, les automatismes, les formes toutes faites constituent autant d'obstacles à la vigilance. L'attention doit donc s'exercer contre ces tendances, dans un travail de déconstruction des habitudes de pensée.

Enfin, la modulation de l'attention engage un rapport spécifique au temps. Elle suppose une temporalité étendue, faite de reprises, de retours, de corrections. La vigilance ne peut être instantanée ; elle s'inscrit dans la durée, dans la répétition des exercices. Elle exige une continuité d'effort qui constitue, en elle-même, une forme de discipline.

Ainsi, l'attention apparaît comme le lieu privilégié où s'articule la dimension éthique des *Cahiers*. Elle n'est pas seulement une fonction de l'esprit, mais une pratique qui engage le sujet dans un travail de transformation. À travers elle, la pensée cesse d'être un donné pour devenir une activité à cultiver, à orienter et à maintenir.

La répétition, la discipline et la vigilance produisent un effet de transformation. Mais cette transformation ne passe pas par la construction d'un récit de soi. Elle est sans narration, sans confession, sans mise en intrigue.

Se transformer, dans les *Cahiers*, ne signifie pas devenir quelqu'un d'autre, mais modifier ses opérations mentales, ses habitudes d'attention, ses modes de réaction. Il s'agit moins d'un changement d'identité que d'une reconfiguration des capacités.

Cette transformation est lente, discontinue, souvent imperceptible. Elle ne vise pas un état final, mais s'inscrit dans un processus ouvert. Les *Cahiers* ne conduisent pas à une forme accomplie de soi, mais maintiennent le sujet dans une dynamique de modification permanente.

Ainsi, l'écriture apparaît comme une pratique de soi au sens strict : non pas un moyen d'expression, mais un instrument de transformation.

Cette absence de récit est essentielle. Là où le journal intime tend à organiser l'expérience selon une continuité narrative, les *Cahiers* fragmentent, interrompent et redistribuent les éléments du

vécu. Il n'y a ni progression biographique, ni construction d'une identité cohérente à travers le temps. Ce refus de la narration empêche toute stabilisation du sujet dans une histoire de soi.

À la place, l'écriture instaure un rapport opératoire au vécu. Les expériences, les états, les pensées ne sont pas intégrées dans un récit, mais soumis à des opérations : isoler, reformuler, comparer, déplacer. Ce traitement dissocie l'expérience de son immédiateté et la transforme en matériau de travail.

Cette conception de l'écriture comme transformation du sujet peut être rapprochée de ce que Michel Foucault désigne comme des « pratiques de soi », entendues comme des techniques par lesquelles l'individu agit sur lui-même afin de se transformer (Foucault, 2001). Les *Cahiers* s'inscrivent dans cette perspective, en ce qu'ils instituent un travail régulier par lequel le sujet ne s'exprime pas, mais se modifie.

Il en résulte une transformation sans représentation. Le sujet ne se donne pas à voir tel qu'il serait, mais se modifie à travers les pratiques qu'il met en œuvre. L'écriture ne produit pas une image de soi, mais agit directement sur les conditions de fonctionnement de l'esprit.

Cette transformation s'effectue selon une logique non cumulative. Elle ne consiste pas à ajouter des qualités ou des connaissances, mais à modifier des équilibres, à ajuster des relations internes, à redistribuer des intensités. Elle relève moins de l'acquisition que de la variation.

En ce sens, les *Cahiers* ne visent pas une forme accomplie de soi, mais une capacité accrue de transformation. Le sujet n'y cherche pas à se définir, mais à rester modifiable. Cette ouverture constitue l'un des traits les plus spécifiques de la pratique : elle substitue à l'idée d'identité celle de plasticité.

La temporalité de cette transformation est elle-même singulière. Elle ne se déploie pas selon une progression linéaire, orientée vers un but, mais selon une série de reprises, de déplacements et de réajustements. Le temps n'y est pas celui du développement, mais celui de l'exercice.

Chaque reprise n'achève rien ; elle relance le processus. La transformation ne s'accumule pas, elle se rejoue. Ce caractère récurrent empêche toute clôture et maintient le sujet dans un état de travail permanent.

Il faut également souligner que cette transformation ne vise pas une forme de maîtrise totale. Au contraire, elle s'accompagne d'une prise en compte constante des limites, des résistances et des défaillances de l'esprit. Se transformer, ce n'est pas éliminer ces limites, mais apprendre à les intégrer, à les observer, à en faire des éléments du travail.

Dans cette perspective, la transformation implique une relation positive à la négativité. Les échecs, les interruptions, les moments d'impuissance ne sont pas exclus du processus ; ils en constituent des moments essentiels. Ils signalent non pas une défaillance du dispositif, mais la résistance même du réel — qu'il s'agisse du corps, du langage ou de l'attention — à toute forme de maîtrise complète.

Cette intégration de la négativité empêche toute idéalisation de la pratique. L'écriture ne garantit ni progrès continu, ni amélioration linéaire. Elle expose au contraire le sujet à l'instabilité de ses propres opérations, à la variabilité de ses états, à la fragilité de son attention. La transformation ne consiste pas à surmonter cette instabilité, mais à travailler avec elle.

On peut dès lors dire que les *Cahiers* élaborent une forme de transformation sans modèle. Il n'existe pas de figure idéale du sujet à atteindre, ni de norme extérieure à laquelle se conformer. Le processus ne vise aucune forme prédéterminée : il se définit par son ouverture, par sa capacité à se réorienter en fonction des conditions rencontrées.

Cette absence de modèle distingue radicalement la pratique des *Cahiers* des formes traditionnelles d'ascèse ou de perfectionnement. Il ne s'agit pas de se rapprocher d'un idéal, mais de maintenir la possibilité de transformation elle-même. Le sujet n'est pas orienté vers un telos, mais maintenu dans un champ de variations.

Enfin, cette pratique transforme profondément le rapport entre activité et identité. Le sujet ne se définit plus par ce qu'il est, mais par ce qu'il fait — ou plus précisément par la manière dont il se modifie à travers ses pratiques. L'identité cesse d'être un fondement pour devenir un effet provisoire, toujours susceptible d'être déplacé.

Ainsi, écrire dans les *Cahiers* revient à instituer une pratique de soi sans garantie et sans achèvement, où la transformation ne produit ni forme stable ni récit unificateur. Elle ouvre au contraire un espace dans lequel le sujet demeure exposé à ses propres modifications, dans une dynamique continue de variation et de reprise.

C'est en ce sens que l'écriture, chez Valéry, peut être comprise comme une pratique de soi au sens le plus radical : non pas une écriture de soi, mais une écriture qui agit sur soi, qui déplace, qui transforme, sans jamais fixer ce qu'elle modifie.

Ainsi, la pratique des *Cahiers* ne conduit pas à un idéal de perfection, mais à une forme de lucidité. Cette lucidité ne repose pas sur la transparence à soi, mais sur la capacité à se modifier, à se corriger, à se déplacer.

L'écriture apparaît dès lors comme une technique de transformation immanente, qui ne s'appuie sur aucune norme extérieure. Elle ne prescrit pas ce que le sujet doit devenir, mais crée les conditions dans lesquelles il peut se transformer.

On peut ainsi comprendre les *Cahiers* comme le lieu d'une pratique de soi sans modèle, sans finalité prédéterminée, sans récit unificateur. Le sujet n'y est ni exprimé ni accompli : il est travaillé. C'est en ce sens que l'écriture, chez Valéry, dépasse le cadre littéraire. Elle devient une forme de vie intellectuelle, fondée sur l'exercice, la vigilance et la transformation continue. Écrire ne consiste plus à produire une œuvre, mais à maintenir ouvert un espace de modification de soi.

Dans cette perspective, les *Cahiers* peuvent être rapprochés de la notion d'« exercices spirituels » telle que l'a définie Pierre Hadot, comme des pratiques visant une transformation du sujet à travers un travail régulier sur soi (Hadot, 2002). Toutefois, chez Valéry, ces exercices sont entièrement sécularisés et orientés vers une lucidité immanente plutôt que vers une finalité transcendante.

En déplaçant l'analyse des *Cahiers* de Paul Valéry du terrain de la poïétique et du laboratoire de la pensée vers celui des pratiques de soi, il apparaît que l'écriture quotidienne ne constitue pas seulement un outil d'investigation intellectuelle, mais le lieu d'une véritable éthique immanente de la pensée. Cette éthique ne se formule ni en principes ni en normes explicites : elle se déploie dans un ensemble de gestes — écrire, reprendre, interrompre, moduler — qui organisent un régime de pratique fondé sur la continuité de l'effort et la vigilance.

Enfin, la transformation que rend possible cette pratique ne s'inscrit dans aucune logique narrative ou téléologique. Elle ne vise ni l'accomplissement d'une identité ni la réalisation d'un idéal, mais la reconfiguration continue des capacités. Les *Cahiers* élaborent ainsi une pratique de soi sans modèle et sans finalité, où le sujet se définit par sa plasticité plutôt que par sa stabilité.

En ce sens, l'originalité radicale des *Cahiers* tient peut-être moins à leur contenu qu'au type de rapport à la pensée qu'ils instaurent. Ils invitent à concevoir l'activité intellectuelle comme une discipline sans garantie, une pratique sans achèvement, où la valeur ne réside pas dans ce qui est produit, mais dans la persistance d'un effort. Loin de proposer une théorie close, ils ouvrent un espace dans lequel penser revient à se transformer, sans jamais se fixer.

BIBLIOGRAPHY :

1. Valéry, P. (1973–1974). *Cahiers* (J. Robinson, Ed., Vols. 1–2). Paris: Gallimard.
2. Valéry, P. (1941). *Tel Quel*. Paris: Gallimard.
3. Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*. Paris: CNRS Éditions.
4. Robinson, J. (1963). *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*. Paris: José Corti.
5. Jarrety, M. (2008). *Paul Valéry*. Paris: Fayard.
6. Compagnon, A. (2005). *Les antimodernes : De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.
7. Celeyrette-Pietri, N., & Hontebeyrie, M. (2011). Incidences génétiques des Cahiers de Paul Valéry. *Genesis*, 32, 75–84. https://doi.org/10.4000/genesis.466
8. Hadot, P. (2002). *Exercices spirituels et philosophie antique* (2e éd.). Paris: Albin Michel.
9. Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet : Cours au Collège de France (1981–1982)*. Paris: Gallimard/Seuil.
10. Foucault, M. (1984). *Histoire de la sexualité, 3 : Le souci de soi*. Paris: Gallimard.

(ST)AGES OF BLINDNESS. BETWEEN METAPHOR AND DISABILITY IN "DUMINECA ORBULUI" AND "ZAHEI ORBUL"

Maria Lazăr
PhD Student, "1 December 1918" University of Alba Iulia

Abstract: *This paper illustrates how age influences the symbolism of blindness in two literary works, Dumineca orbului and Zahei Orbul. This analysis uncovers the complexity of blindness in the novels, with connotations that sometimes follow long literary traditions and other times transcend conventional associations of visual disabilities. As issues that only recently earned the proper attention of scholars, age and ageing, along with their fictional representations, can still lead us to intriguing details and pave the path to fascinating interpretations. Age studies help us understand how the symbolism of blindness differs according to the character's age, revealing that for young people it is frequently associated with uncertainty and the maze, while old age brings refined qualities, such as wisdom, stoicism, and strong faith. Such transcultural representations of youth and old age are exemplified by an unnamed wise old man and a troubled young man blinded by vice who is still trying to find the right path in life, named Zahei. The two characters are oftentimes found in the liminal space between virtue and sin, struggling to accept their physical condition. In Zahei Orbul ageing is revealed as a transformative process that affects body and mind alike, with the redemptive quality of regained faith, while Dumineca orbului puts an emphasis on the tranquillity of wisdom.*

Keywords: *blindness, old, young, faith, darkness.*

1. Scurtă introducere în gerontologia literară

Probabil impulsionate de o schemă demografică globală tot mai îmbătrânită, studiile gerontologice s-au dezvoltat în ultimii ani și au ajuns să înglobeze și domeniul literaturii, un demers întru totul firesc, având în vedere importanța acesteia în construirea și reflectarea unor concepte de-a lungul timpului. Așa-numitele „literary age studies", pe care le-am putea traduce drept „studii literare asupra bătrâneții", care mai pot purta și numele, mai rar utilizat, de „gerontologie literară", s-au dezvoltat din nevoia de a avea o privire științifică asupra bătrâneții și a efectelor acestora asupra indivizilor, pornind de la un studiu aprofundat al reprezentărilor literare a persoanelor în etate. De asemenea, într-o societate care pune din ce în ce mai mult accent pe tinerețe și menținerea ei, studiile gerontologice vin să conteste superioritatea tinereții asupra senectuții și urmăresc să redea o imagine lipsită de prejudecăți asupra persoanelor în vârstă. Aceste studii prezintă senectutea ca pe un fenomen dinamic, nicidecum static[1], respingând privirea stereotipică asupra bătrâneții ca fiind etapa în care omul scapă de zbuciumul specific tinereții și se odihnește cu seninătate sau în care își așteaptă cu teamă decesul.

Percepția generală asupra bătrâneții este determinată de timpul și de locul istoric, cât mai ales de contextul socio-cultural, ideea de bătrânețe fiind, până la urmă, un construct social[2]. Desigur, există caracteristici bio-fiziologice ce însoțesc vârsta înaintată, însă diversitatea lor deosebită și frecvența cu care se combină în moduri inedite de la o persoană la alta fac din acordarea unei singure definiții generale a bătrâneții un proces imprecis sau întru totul zadarnic.

După cum remarcă Andrew Achenbaum, în lucrarea *Ageing and Changing: The International Historical Perspectives on Ageing*[3], diferite culturi au avut, de-a lungul secolelor, concepții diverse asupra acestei perioade din viață, remarcând contrastul dintre venerația deosebită acordată bătrânilor de către culturile estice și accentul asupra slăbirii capacităților fizice, promovat cu precădere, dar nu exclusiv, de către cele vestice. În ceea ce privește simbolurile vârstei înaintate, Chris Gilleard remarcă

[1] Elizabeth Barry, Margery Vibe Skagen, *Introduction: The Difference That Time Makes*, în vol. Elizabeth Barry și Margery Vibe Skagen (ed.) *Literature and Ageing*, Cambridge, The English Association, 2020, p. 1.
[2] W. Andrew Achenbaum, *Ageing and Changing: The International Historical Perspectives on Ageing*, în vol. Malcolm L. Johnson (ed.), *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 21.
[3] *Ibidem*, p. 22.

consecvența în timp a acestora, el identificând bastonul, cocoașa, părul alb sau barba lungă și albă ca având un rol de bază în reprezentarea bătrânilor încă din Evul Mediu[4]. Acestei liste i se mai pot adăuga, ca obiect simbolic, ochelarii, fiindcă slăbirea vederii este deseori atribuită, în mentalul colectiv, bătrânilor. Extrapolând, ultima etapă a vieții este și etapa orbirii, această dizabilitate fiind corelată în mod recurent cu persoanele în vârstă, care au șanse mai mari de a o dezvolta decât ceilalți, potrivit unei gândiri stereotipice.

Pentru o bună redare a vârstei a treia, Elisabeth McKim și William Randall propun chiar o *poetică a îmbătrânirii*, ce pornește din sfera literaturii și migrează înspre viața concretă, în zona studiilor sociologice, de vreme ce „poetica" implică un angajament activ, dar și o independență creativă ce se concretizează într-o permanentă scriere și rescriere de sine[5]. Tocmai în mijlocul acestui proces creativ de redare a identității individuale și de redefinire a acesteia îi regăsim și pe cei doi orbi din operele analizate, *Zahei Orbul* și *Dumineca orbului*. Dacă Zahei ajunge în ipostaza orbului în tinerețe, bătrânul cerșetor din opera lui Cezar Petrescu ne naște cu această dizabilitate. Tocmai din acest motiv, el poate fi considerat întruchiparea a ceea ce am putea numi „orbul etern", personaj aparent atemporal ce apare în operele literare mai ales cu rol simbolic, a cărui importanță în economia narațiunii este subestimată de caracterul său episodic și de poziționarea marginală.

Urmărind stadiile orbirii lui Zahei și aparenta platitudine a bătrânului orb, vom observa o foarte interesantă dinamică a conceptului de vârstă, în relație cu orbirea. Dincolo de numeroasele simboluri stereotipice, cele două personaje au destine individuale originale care merită analizate.

2. Opoziția tinerețe-bătrânețe. De la rătăcire la găsire de sine

Cele două opere tratează orbirea ca ipostază multilaterală încărcată de semnificații, al cărei scop va fi revelat, într-un final, protagonistului. În *Zahei Orbul*, aceasta îl însoțește pe personajul principal prin toate etapele procesului de maturizare și ale maturității propriu-zise, o constantă care a existat și în cazul personajului din *Dumineca orbului*, însă, de data aceasta, din lipsa detalierii destinului anterior al cerșetorului, nu putem eticheta drept definitorie orbirea ascetică decât în perioada bătrâneții, pe care o cunoaștem.

Opoziția tinerețe-bătrânețe se face cunoscută cititorilor, printre altele, și prin poziționarea personajelor în economia romanului: tânărul, care încă nu și-a stabilit un drum precis în viață, este pus în prim-plan, pe când bătrânul ocupă un rol marginal, apărând doar ocazional, ca liant al mulțimii de personaje prezentate în roman. Molcom și tăcut, el crede cu tărie în scopul său suprem, acela de a media legătura între oamenii de rând și Dumnezeu, prin rugăciunea sa. Acest rol, atribuit lui de celelalte personaje și însușit de acesta în totalitate, îl plasează în compania „drepților", adică a sfinților care se remarcă încă din viața pământeană și săvârșesc minuni datorită purității lor sufletești și a rugăciunii curate pe care o adresează divinității.

Confruntat cu propriile frământări interioare, el nu conține a-și respinge orbirea, pedeapsă ce îi revine de pe urma alcoolismului, cu toate că există perioade cu mai mare stăpânire de sine, în care primește har divin. Un astfel de episod se petrece în ocnă, unde unul dintre colegii săi de suferință, Irimilie, este posedat de un demon, care i se adresează printr-un apelativ prin care i se recunoaște evoluția în plan sufletesc: „omul lui Dumnezeu"[6]. Perechea „orbul lui Dumnezeu" - „omul lui Dumnezeu" este interschimbabilă numai episodic, caracteristicile celor doi contrastând în mare parte din timp și dând naștere următoarelor perechi dihotomice: pace-neliniște, acceptare-rezistență, puritate-păcătoșenie, cumpătare-impulsivitate etc.

De vreme ce nu acceptă orbirea ca pe o lecție purificatoare, ci urmărește respingerea completă a acestei încercări cu origine divină, protagonistul operei voiculesciene se află într-o continuă căutare fără rezultat. Atitudinea față de dizabilitate este elementul fundamental ce separă o personalitate matură, pe deplin împlinită, și una oscilantă și confuză, așa cum este cea a lui Zahei, în special în tinerețea sa. Luând în considerare că scopul său suprem este acela de a înlătura nevederea, chiar și la

[4] Chris Gilleard, *Cultural Approaches to the Ageing Body*, în vol. Malcolm L. Johnson (ed.), *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 156.
[5] Elizabeth Mckim, William Randall, *From Psychology to Poetics: Aging as a Literary Process*, în „Journal of Aging, Humanities, and the Arts", 1, 3–4, 2007, p. 148.
[6] Vasile Voiculescu, *Zahei Orbul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 141.

bătrânețe, Zahei ni se prezintă drept un personaj insuficient conștient de propriile greșeli și limitări, care se lasă controlat de mânie și de impulsuri. El navighează cu mare dificultate labirintul interior al incapacității acceptării propriei dizabilități, după cum ne remarcă și Oana Marin: „întregul traseu inițial al protagonistului este traversat de un refuz obsedant al orbirii ca parte a propriei identități”[7].

Ca simbol al incertitudinii și al dezorientării, imaginea labirintului apare adeseori în compania personajelor literare care își pierd vederea, dar și a celor care s-au născut nevăzătoare. Luând în considerare cel de-al treilea sens pe care îl oferă dicționarul explicativ adjectivului orb: „Care pare să acționeze fără discernământ, la întâmplare, fără rațiune, fără finalitate”[8], se poate observa cu ușurință conexiunea dintre orbire și condiția pe care o impune pătrunderea în labirint și explorarea acestuia.

În scrierile vizate, labirintul apare mai ales formă de metaforă, ca spațiu în care rătăcește sufletul personajelor. Labirintul lui Zahei nu este, însă, unul exclusiv interior, fiindcă întreaga lui viață, așa cum este ea descrisă pe parcursul romanului, se concentrează într-un lungă călătorie plină de cotituri. Opririle pe care le face în stațiile vieții sunt mereu efemere. Ca într-un șir lung de încercări la care este supus eroul din basme, Zahei este implicat într-o serie de activități succesive care au rolul de a-l maturiza prin familiarizarea lui cu diferitele fațete ale lumii în care trăiește. Navigarea diverselor spații prin care trece – spitalul, groapa de gunoi, mahalaua, bâlciul, curtea boierului, ocna, Derventul și satul Cervoi – este nedespărțită de falsul ghid: „În fiecare parte a romanului, personajul beneficiază de un însoțitor, niciunul nu este însă o călăuză în adevăratul sens al cuvântului, deoarece niciunul nu crede în idealul lui Zahei de a-și căpăta vederea”[9]. Cu toate că imaginea orbului asistat de unul sau mai mulți însoțitori este comună și datează cel puțin din Antichitate[10], remarcăm faptul că orbul lui Dumnezeu nu are nevoie de călăuză, el știe singur drumul, lumina sa interioară fiind de ajuns orientării lui în lume.

Diferențele dintre vârstele celor doi trec dincolo de caracteristicile tipice vârstei pe care o reprezintă, fiindcă, odată ajuns la o vârstă înaintată, Zahei se prezintă într-un mod ce se opune total înfățișării orbului cerșetor. În *Dumineca orbului*, bătrânul cerșetor poartă chip angelic; cu „ochii albi și calmi, deschiși fără viață, cu egală imobilitate în fața elementelor și a jalnicelor zvârcoliri omenești”[11], deoarece acesta „îmbătrânise încet, pe nesimțite, cu o discreție menită să amintească la răspintinea *(sic!)* tuturor revoluționărilor *(sic!)* noțiunea tonică a eternității”[12]. Personajul voiculescian, este regăsit, după ani, într-o stare de decădere, portretul său redând efectele negative ale abandonării de sine: „Trecuseră ani mulți peste el fără să-l doboare. Ajunsese însă de nerecunoscut.//Umbla aproape gol. Se umflase afară din cale, părând mai tăuros, chelise, dinții i se clătinau, burduful burții îi atârna strâns zadarnic de o curea păcătoasă peste cămașa sfâșiată și îmbătrânit, matofit, svârlit *(sic!)* afară din vreme, se tăvălea din dealurile podgoriilor până-n șesul Brăilei în toate mocirlele de vin și rachiu ale povernelor și cârciumarilor.//Noroc că nu-l lovise nicio boală. Carnea și oasele lui ca oțelul răbdau încă nebuniile neostenite la care le supunea fără milă.”[13]. Aceste portrete, legate de natura religioasă a vieții lor, sunt corelate cu universul interior distinct pe care îl reprezintă fiecare dintre ei: viața plină de rătăciri și de căderi a lui Zahei, ce se opune firii calme, pe deplin stăpână pe sine a „orbului lui Dumnezeu”[14]. Zahei întâmpină probleme cu propria pace sufletească, schițată, la nivel simbolic, prin noțiunile antinomice lumină-întuneric. Blocat în negurile orbirii, eforturile sale de a ajunge la lumină, adică la maturizare și împăcare cu sine rodesc doar pe alocuri, astfel că personajul pendulează aproape constant între viciile sale și curățenia sufletească. Orbirea devine astfel o probă a maturității, pe care nu o trece niciodată.

Așadar, orbirea se dezvoltă, în cazul celor două vârste, pe două coordonate: nesiguranță și iluminare, corelate cu tinerețea, respectiv cu bătrânețea. Dacă pentru cei neexperimentați orbirea este

---

[7] Oana Marin, *Dizabilitatea ca regim narativ și obiect biopolitic în Zahei Orbul*, în „Transilvania”, 1-2, 2026, p. 99.
[8] ***, „orb”, Dexonline. Disponibil online la: https://dexonline.ro/definitie/orb/definitii, accesat la data de 11.04.2026.
[9] Lavinia Ionoaia, *Dihotomia vedere-lumină, în romanul Zahei Orbul, de Vasile Voiculescu,* în „Studii de Știință și Cultură”, 04 (19), 2009, p. 129
[10] Moshe Barasch, *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*, New York, Routledge, 2001, p. 40.
[11] Cezar Petrescu, *Dumineca orbului*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 92.
[12] *Ibidem*, p. 91.
[13] Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 170.
[14] Cezar Petrescu, *Op. cit.*, p. 92.

o cufundare într-un întuneric neexplorabil, bătrânilor le prilejuiește o viziune interioară mult mai clară, o cunoaștere aprofundată a propriei persoane și a lumii în general.

3. Locul bătrânilor orbi în spațiile credinței

Atât *Zahei Orbul*, cât și *Dumineca orbului* conturează orbirea potrivit modelului moral[15] sau religios de reprezentare a dizabilităților. Acest model propune o orbire axată pe două coordonate instructive: orbirea punitivă și orbirea harică, ambele percepute ca dar divin prin capacitatea lor de a schimba în bine viețile celor ce ajung să le aibă.

Locul și rolul celor doi orbi converg, însă numai parțial. Aceștia împart experiența orbirii și strădania de a menține cea mai pură conexiune cu Dumnezeu, printr-un perpetuu efort de autoreglare a impulsurilor și instinctelor cu potențial nociv. Observăm că, în ciuda elementelor comune pe care le au aceste personaje, ele se deosebesc semnificativ prin modul în care privesc viața, ca rezultat al experiențelor diferite de care au parte.

Referitor la toposurile definitorii pentru cei doi, se remarcă natura fluctuantă a acestora în cazul lui Zahei, a cărui viață de orb devine o călătorie perpetuă, incompatibilă cu statornicia orbului din grădina Tâncăbeascăi. Poziționările spațiale se intersectează sub egida unei condiții predilecte a orbului, aceea de cerșetor.

Aflați în ipostaza orbului cerșetor, cei doi adoptă postura taciturnului, demn și neclintit de cele ce se petrec în jur. Ceea ce diferă este purtarea celor ce se află în preajma lor. În cazul operei lui Vasile Voiculescu, locul sacru al bisericii este dezbrăcat de orice sentiment profund în interiorul grupării cerșetorilor, care urmează tiparul unei vechi prejudecăți prin postura lor de șarlatani preocupați de profit. În lumea aceasta a escrocilor ce nu doar că se întreține, ci chiar se îmbogățesc de pe urma compasiunii miloșilor, biserica se substituie unui topos al escrocheriilor. La Cezar Petrescu, biserica rămâne loc al milostivirii acordate cerșetorilor neputincioși și onești.

Prin refuzul tacit de a participa cu adevărat la cerșetorie, Zahei se arată a fi un bărbat demn, care „nu s-a învoit cu niciun chip să ție *(sic!)* mâna întinsă”[16]. Neinteresat de câștigul material, ci de vizita la Dervent, protagonistul operei lui Vasile Voiculescu se remarcă drept o figură atipică printre cerșetori, uimindu-i pe cei din jur cu statura impunătoare, corpul vânjos și aura sa meditativă: „Mulți nici nu-și închipuiau că Zahei este milog văzându-l atât de demn, așa de deosebit și cu grijă îmbrăcat. Treceau pe lângă el ca pe lângă un credincios oprit acolo în cine știe ce reculegere. Câțiva îl priviră lung, mirați de înfățișarea și voinicia lui.”[17]. *Dumineca orbului* schițează o imagine în oglindă a acestui orb cerșetor, diferențiată doar de vârsta înaintată. Nu doar îmbrăcămintea este foarte asemănătoare: „stătea neclintit, cu pălăria pe genunchi şi cu ochii albi în soare. Îmbrăcase un strai curat, negru-verzui, o redingotă foarte veche, dar fără pată şi fir de praf, căpătată acum douăzeci de ani la o pomană de mort, pusă la o parte numai pentru zile solemne.”[18], ci și atitudinea este absolut identică: „Orbul de la Grădina Tâncăbeascăi n-avea nevoie să milogească. Nu întindea mâna și nu se tânguia prelung, cu glas de țârcovnic și cu versete din Biblie. Aștepta răbdător și tăcut, cu pălăria pe genunchi întoarsă cu gura în sus, cu bățul lustruit de mână alături și cu ochii albi şi calmi, deschiși fără viață, cu o egală imobilitate în fața elementelor şi a jalnicelor zvârcoliri omenești. Îl bătea soarele, ploaia, vântul, adierea lină de primăvară; părea insensibil la aceste efemere urgii și mizericordii ale naturii.”[19]. Astfel, orbul lui Dumnezeu, în tăcerea sa, lasă impresia că deține un tip de cunoaștere inaccesibil celorlalți, care nu poate fi comunicat oamenilor obișnuiți.

Prin impresia de orbi meditativi cu un statut respectabil pe care o lasă celorlalți, cei doi cerșetori câștigă respectul sau, cel puțin, fascinația oamenilor din jurul lor, care îi recunosc ca cerșetori orbi deosebiți.

---

[15] Erin Andrews, *Disability Models*. In Maggi Budd, Sigmund Hough, Stephen Wegener, William Stiers (editori), *Practical Psychology in Medical Rehabilitation*, 2016, p. 77.
[16] Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 31.
[17] *Ibidem.*
[18] Cezar Petrescu, *Op. cit*., p. 90.
[19] *Ibidem*, p. 92.

4. Lumina și întunericul orbirii. Legături cu vârsta

Simbol des asociat capacității de a vedea sau celei de a înțelege, vederea apare deseori în operele ficționale când este în prim-plan un orb. Atribuită nevăzătorului, lumina semnifică o înțelegere transcendentală, caracterizată de revelația sacrului, a demonicului sau a cunoașterii adevărate. Alteori, abordarea poate fi mai simplistă, referințele la lumină fiind făcute în contextul lipsei acesteia, întunericul descris devenind, în astfel de contexte, sinonim cu orbirea.

Operele vizate conturează ambele tipuri de lumină simbolică, pe lângă referirile directe la „ochi luminați”[20] sau, pur și simplu, la lumina soarelui. La Cezar Petrescu, orbul din naștere este predispus la o desconsiderare a valorii reale a capacității de a vedea, care îl face să aibă o atitudine de superioritate față de ceilalți oameni, incapabili să se bucure suficient de viață, pe când Zahei poate vedea orbirea numai ca pedeapsă supremă. Orbul din *Dumineca orbului*, în schimb, știe că lumina adevărată se găsește la Dumnezeu și bucuria reală este dată de atitudine și de eventuale satisfacții sufletești, nicidecum de imaginile vizuale pe care este cineva capabil să le perceapă. Încercând permanent să-și îndeplinească „datoria lui de orb sărman încărcată de cutremurate răspunderi ”[21], orbul lui Dumnezeu își revarsă binefacerile asupra tuturor celor din jur care au nevoie de ajutorul său, renunțând chiar și la marea lui mângâiere, ascultarea liturghiei, în acest scop. Chiar dacă poate fi interpretat ca un gest născut exclusiv dintr-o dorință sinceră și profund dezinteresată, orbul lui Dumnezeu se identifică pe sine ca fiind unul dintre cei aleși, distins cu atribute pe care trebuie să le împărtășească celorlalți oameni. O astfel de viziune se sprijină inevitabil pe mândrie, care constituie unul dintre defectele fundamentale ce duc la finalul său tragic. Cât îl privește pe Zahei, marele său defect nu este o iremediabilă natură decadentă sau o lipsă a conștientizării potențialității sale luminoase, ci o inconsistență în acțiune, el fiind conștient că singura modalitate de a scăpa de orbire este prin perseverența utilizării propriilor forțe: „eu sunt orb pe dinafară. Dar tu ești o beznă și pe dinafară, și pe dinăuntru, n-ai să mă luminezi tu pe mine.”[22]. Tânjind permanent după recăpătarea vederilor, accesul la lumina interioară îi este refuzat, de vreme ce el nu încetează să gândească potrivit schemelor specifice unui timp pre-orbire, pe care nu le adaptează noii realități personale.

La nivelul diferențelor elementare ce separă cele două personaje se regăsește și raportarea la propriile puncte forte: rugăciunea orbului congenital, respectiv forța fizică a celuilalt. Folosindu-se de calitățile puterii fizice cu care a fost înzestrat, Zahei eludează recunoașterea importanței puterii spirituale, pe care nu reușește să o activeze vreodată pe deplin. Nici măcar bătrânețea nu-i asigură calea spre găsirea luminii adevărate, fiindcă persistă în propria persoană dorința arzătoare de a vedea, din nou, lumina identificabilă pe cale optică, nu cea spirituală. Orbit de tânăr, de la aproximativ douăzeci și cinci de ani, parcurge mai multe stadii ale orbirii: negarea, cerșetoria, dependența de ceilalți și, într-un final, acceptarea orbirii drept atribut al morții, în finalul romanului. Pe orbul lui Cezar Petrescu ultimele file de ficțiune îl surprind în ipostaza orbului etern, a cărui ordine interioară a fost grav zdruncinată de slăbiciunile ascunse pe care a încercat să le nege.

5. Liminaritatea bătrâneții

Senectutea poate fi înțeleasă și ca stadiu intermediar, ce face legătura între viață și moarte sau, din perspectivă religioasă, între viața pământească și o altă etapă existențială. Urmând modelul religios al dizabilității, această etapă vine cu provocări definitorii, ce pecetluiesc destinele personajelor.

Scenele finale oferite de cele două romane creionează eforturile orbilor de a se opune destinului lor implacabil, pe care nu l-au putut evita din cauza naturii lor umane limitative, care îi îndeamnă spre păcat. Dacă eșecul final al lui Zahei de a se vindeca de bolile trupești și sufletești este anticipat de șirul lung de astfel de nereușite cu care este împânzit romanul, căderea „orbului lui Dumnezeu” este, în lumina vieții duse până atunci, cel puțin surprinzătoare.

[20] Cezar Petrescu, *Op. cit.*, p. 96.
[21] *Ibidem*, p. 237.
[22] Vasile Voiculescu, *Op. cit.*, p. 137.

Conștientizarea acelor „păcătoasele temeri legate de carne”[23] îl deziluzionează pe orbul congenital și îl face să-și piardă în totalitate compasul moral și credința în minuni. Asemenea preotului Fulga din finalul scrierii lui Vasile Voiculescu, orbul din grădina Tâncăbeascăi simte cu exactitate momentul confiscării harului, ambii atribuind acest fenomen greșelilor morale săvârșite.

Ultima încercare de recuperare a vederilor de către Zahei se concretizează sub forma refacerii unei imagini arhetipale, cea a orbului și a paraliticului ce colaborează pentru crearea unui tot unitar. Ion Petru Culianu poposește asupra imaginii „creaturii reîntregite prin unirea a doi estropiați”[24] și ne propune câteva potențiale surse de inspirație folosite de către Vasile Voiculescu înainte de valorificarea lor în roman: folclor, proza eminesciană, arta lui Goya sau Brueghel cel Bătrân. Considerăm, însă, că este la fel de probabil ca autorul să fi avut contact cu acest îndepărtat simbol cu origini vedice[25] pe cale religioasă, date fiind multiplele pilde ce redau această scenă, dintre care una[26] asimilează cele două dizabilități trupului și sufletului, care trebuie să conlucreze spre atingerea desăvârșirii.

Această imagine nu îi cuprinde, însă, doar pe Zahei și pe popa Fulga ca unici participanți la ritualul de redobândire a vederii, ci intervine o a treia ființă, ofidiană de această dată. Intervenția reptilei pervertește ceea ce ar fi trebuit să devină un ceremonial miraculos de recăpătare a vederilor, după cum susține și Aura-Valentina Căşuneanu-Panaitiu: „Imaginea celor trei – preotul Fulga, orbul, șarpele – se confundă cu persoanele Sfintei Treimi și întemeiază ideea desacralizării.”[27]. În schimb, Iulian Băicuș se concentrează asupra unui alt tip de șarpe, acela încrustat pe cristelniță, subliniind că „șerpii de aramă sunt asimilați Fiului Omului”[28]. În contextul ruinelor sacrului, acest simbol pozitiv nu poate exista, el fiind o simplă amintire a unui timp al manifestării permanente a providenței divine. Dat fiind cadrul unei lumi deosebit de păcătoase, inclusiv personajul principal indică desacralizarea. Figura lui Zahei rezultă din contopirea a două cunoscute personaje biblice: vameșul Zaheu și Samson[29], orbit și el cu viclenie. Puternic, violent și răzbunător, asemenea personajului Vechiului Testament, Zahei ratează convertirea destinală a vameșului care se căiește în momentul întâlnirii directe cu sacrul. Lăsându-se condus de natura sa impulsivă, el respinge șansa de a se vindeca de orbirea sa spirituală, acționând, chiar și în ultimul moment, potrivit unor impulsuri temporare.

Pe când destinul lui Zahei încetează a mai fi urmărit din momentul acceptării morții ca finalitate implacabilă, romanul lui Cezar Petrescu subliniază ideea insignifianței destinelor individuale în interiorul marii ciclicități istorice și evidențiază cruzimea unui timp impasibil la suferințele personale, ce își continuă mersul firesc: „Un loc gol pe lespedea de piatră de la Grădina Tâncăbeascăi, unde a stat un orb adâncind, rotunjind și lustruind scaunul vreme de treizeci, de patruzeci de ani. Nu va mai sta. Îl vor căuta trecătorii o zi, o săptămână, o lună. Va răsări în locu-i alt orb.//Totul va fi cum a mai fost.”[30].

Personajele analizate în cele ce urmează confirmă dinamismul bătrâneții prin configurarea acesteia nu ca un timp al langorii și lâncezelii, ci al provocărilor finale, a încercărilor neîncetate și a unei serii de frământări ce le pot depăși, în intensitate, pe toate cele de până atunci.

Concluzii

Actualele studii de gerontologie literară încearcă o recuperare a literaturii ce se axează pe senectute și pe atributele sale, lucrarea de față fiind preocupată tocmai să readucă două romane ale secolului XX, *Zahei orbul* și *Dumineca orbului*, în atenția criticii literare, dintr-o nouă perspectivă.

---

[23] Cezar Petrescu, *Op. cit.*, p. 230.
[24] Ioan Petru Culianu, *Studii românești I. Fantasmele nihilismului*, ediția a II-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescul, Iași, Polirom, 2006, p. 20.
[25] *Ibidem*.
[26]***, *Pildă despre sufletul și trupul omului*, Disponibil online la: https://doxologia.ro/pilda-despre-sufletul-trupul-omului, accesat la data de 23.04.2026.
[27] Aura-Valentina Căşuneanu-Panaitiu, *Vasile Voiculescu. Zahei Orbul-Images of the double*, în „Communication interculturelle et littérature”, 24(1), 2018, p. 169.
[28] Iulian Băicuș, *Vasile Voiculescu And The Archetypes*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, 36, 2024, p. 235.
[29] Nicoleta Redinciuc, *Zahei orbul sau între lumină și întuneric*, în „Limba română”, 3-6, anul XXI, 2011, p. 222.
[30] Cezar Petrescu, *Op. cit.*, p. 245.

Ca însoțitor al tuturor etapelor vieții, orbirea are un rol important în evoluția evenimentelor celor două scrieri, caracteristicile sale fiind mereu corelate cu vârsta și nivelul de maturitate și de autocontrol al personajelor. Oscilând, astfel, între rătăcire și desăvârșire luminoasă, orbirea este un simbol complex, care, odată plasat în sfera religiosului, ajunge să se situeze pe o schemă binară interpretată în cheie morală, a binelui și răului.

Predilecția oferirii unor spații marginale ca loc principal de manifestare face ca orbirea și bătrânețea deopotrivă să ocupe, de cele mai multe ori, locuri secundare în operele literare. În *Zahei Orbul*, protagonistul refuză locul marginal predestinat lui și își trasează anevoiosul drum labirintic de vindecare a sinelui ce pornește de la medic și se încheie cu preotul, niciunul dintre aceștia neavând un rol curativ real. Simulând, doar, vindecarea, din cauza unei insuficiente dedicări profesiei alese, niciunul dintre cele două tipuri de vindecători nu își pot exercita pe deplin potențialitatea curativă. Orbul lui Cezar Petrescu, în schimb, trăiește el însuși cu iluzia deținerii unui panaceu, iluzie spulberată de revelarea propriului întuneric interior.

Romanele analizate continuă vechea tradiție a reprezentării bătrâneții ca simplă etapă premergătoare transcendenței supreme, ca zonă liminară între viață și moarte. Destinele celor două personaje, puse sub semnul semnificațiilor orbirii și al senectuții, conturează un tablou complex al unei bătrâneți dinamice, în care acalmia nu poate fi decât o iluzie trecătoare.

BIBLIOGRAPHY:

1. PETRESCU, Cezar, *Dumineca orbului*, Editura Eminescu, București, 1975.
2. VOICULESCU, Vasile, *Zahei Orbul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
3. ***, „orb”, Dexonline. Disponibil online la: https://dexonline.ro/definitie/orb/definitii, accesat la data de 11.04.2026.
4. ***, *Pildă despre sufletul și trupul omului*, Disponibil online la: https://doxologia.ro/pilda-despre-sufletul-trupul-omului, accesat la data de 23.04.2026.
5. BARASCH, Moshe, *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*, New York, Routledge, 2001.
6. BARRY, Elizabeth, SKAGEN, Margery Vibe (ed.), *Literature and Ageing*, Cambridge, The English Association, 2020. Disponibil online la: https://www.jstor.org/stable/j.ctvxhrkdr, accesat la data de 02.05.2026.
7. BĂICUȘ, Iulian, *Vasile Voiculescu And The Archetypes*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, 36, 2024, pp. 230-238. Disponibil online la: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1236381, accesat la data de 11.04.2026.
8. BUDD, Maggi, Sigmund Hough, Stephen Wegener, William Stiers (ed.), *Disability Models, Practical Psychology in Medical Rehabilitation*, 2016. Disponibil online la: https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-319-34034-0, accesat la data de 20.04.2026.
9. CĂȘUNEANU-PANAITIU, Aura-Valentina, *Vasile Voiculescu. Zahei Orbul-Images of the double*, în „Communication interculturelle et littérature 24(1), 2018. Disponibil online la: https://doi.org/https://doi.org/10.35219/cil.2017.1.13 accesat la data de 21.04.2026.
10. CULIANU, Ioan Petru, *Studii românești I. Fantasmele nihilismului*, ediția a II-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescul, Iași, Polirom, 2006.
11. IONOAIA, Lavinia, *Dihotomia vedere-lumină, în romanul Zahei Orbul, de Vasile Voiculescu*, în „Studii de Ştiinţă şi Cultură”, 04 (19), 2009, pp. 128-131. Disponibil online la: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=170018, accesat la data de 08.04.2026.
12. JOHNSON, Malcolm (ed.), *The Cambridge Handbook of Age and Ageing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
13. MARIN, Oana, *Dizabilitatea ca regim narativ și obiect biopolitic în Zahei Orbul*, în „Transilvania”, 1-2, 2026, pp. 94-107. Disponibil online la: https://doi.org/10.51391/trva.2025.1-2.09, accesat la data de 22.04.2026.
14. McKIM, Elizabeth, RANDALL, William, *From Psychology to Poetics: Aging as a Literary*

Process, în „Journal of Aging, Humanities, and the Arts”, 1, 3–4, 2007, pp. 147–158. Disponibil online la: https://doi.org/10.1080/19325610701638045, accesat la data de 11.04.2026.
15. REDINCIUC, Nicoleta, *Zahei orbul sau între lumină și întuneric*, în „Limba română”, 3-6, anul XXI, 2011. Disponibil online la: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/219-232_0.pdf, accesat la data de 25.04.2026.

THE EXISTENTIAL DOUBLE — TOWARDS AN INQUIRY INTO HUMAN IDENTITY AS THE GROUND OF A TRAUMARIST EXPERIENCE IN I IS ANOTHER (SEPTOLOGY III–V) BY JON FOSSE

Ioan Alexandru Murar
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: *The present paper follows the narrative thread of an involuntary quest for the recovery of a lost self — a self that does not know itself to be lost, since life appears to continue along its routine existential course, thereby generating a* ***traumarist mode of experience****. Narrative thus becomes a means of rendering a rupture within consciousness and, implicitly, an existence that the reader must gradually recover as it unfolds, by retracing its path in reverse. This inner split entails the fusion of an actorial and an auctorial perspective, within which two distinct configurations of the self are primarily interwoven:* ***Asle the narrator (as now and than)*** *and* ***the other Asle****. These configurations seem either to emerge from one another or to overlap. Since the fracture involves both consciousness and introspection, as well as a form of objectivity în the naration process, produced by the interlacing of the two perspectives, the narration will not be approached teleologically. Rather, it will be decoded and subjected to critical questioning — not as a mere technique, but as a mode of world-composition — through the iterative use of concepts still in the process of theoretical formulation, such as traumarist experience, perceptogenesis, pulsatory state, defensive mecanism, liminality, coping and defensive mechanisms, generator of naration, mnemonic trigger reconstructed from the nomenclatures of psychology and anthropology. The paper focuses on the second volume of Jon Fosse's Septology III–V, I Is Another, in order to demonstrate the way in which consciousness is generated through narrative, which becomes an involuntary mode of reconstructing an existence. At the same time, the analysis seeks to validate the theoretical legitimacy of several possible new concepts.*

Keywords: *traumarism, mnemonic-trigger, identity, existence, perceptogenesis*

I. Între inferențe mundano-religioase, existențialiste, antropologice, psihologice și naratologice ca mijloc de conceptualizare a traumarismului sau poartă către teoretizare

Existența este prin sine însăși un flux continu al cel puțin unui gând sau al unei experiențe care presupune intenționalitate (voluntară sau involuntară) declanșată de un context ce necesită automat un mijloc necesar, respectiv o metodă[1] de parcurgere și, după caz, depășire a situației. Pe scurt, un eveniment rezumat la cauză-efect, respectiv experiență umană definitorie a cărei intenție este găsirea sensului și, implicit, esența. Ne aflăm așadar în fața a ceea ce existențialiștii numesc libertate percepută atât prin ideea potrivit căreia omul este un rezultat al proprie-i libertăți de a alege asupra a ceea ce trăiește sau asupra a ceea ce face pentru a trăi, întrucât are simțul responabilității și al deciziei în ceea ce-i privește propria existență, și, pe de altă parte, libertatea ca sursă de neliniște explicată tocmai prin faptul că acesta este parte din ceva mai mare ca el pe care nu-l poate înțelege – un fel de absurd al existenței, mai ales pentru cei care se află în căutarea sensului.[2] Suntem așadar în fața a două poziții care tocmesc într-un fel existența umană prin cele două cupole sub care ne putem poziționa, pe rând sau concomitent, respectiv oscilant, și anume ideea liberului arbitru și ideea credinței în ceva superior nouă care ne guvernează tocmai prin faptul că ne punem existența în slujba binelui aflându-ne automat în credința că există ceva superior nouă în fața căruia punem căutarea binelui. Cert este că, indiferent de situație, suntem în fața unei libertăți care, acceptând existența celor două porți-cupolă, ne poziționează deja într-o stare liminală sau după caz traumaristă[3]. Existențialiștii

[1] Îndrăznesc, în economia și susținerea ideilor următoare, să evoc ideea de ritual specific existenței care necesită, la rându-i, un declanșator, un drum inițiatic și o noua ipostază ca rezultat al sumei declanșatorului și al drumului inițiatic.
[2] *Enciclopedia de Filosofie și Științe umane*, traducere de: Luminița Cosma, Anca Dumitru, Editura All Educational (DeAgostini), București, 2007, p. 319.
[3] Entitatea superioară în slujba căreia punem intenția binelui este pentru mine Dumnezeu așa cum este reprezentat în religia ortodoxă și fac această mențiune pentru a explica următorul gând de a trimite către cele două maluri-gândiri existențialiste.

au fost fie atei (Jean Paule-Sartre), fie au prezentat o căinţe filozofică (Søren Kierkegaard), însă Biblia ar putea să cuprindă, mai ales dacă analizăm raportarea omului la sine şi la lume prin prisma libertăţii, ambele crezuri – atât cea în liberul arbitru, cât şi cea a absurdului existenţei. Certitudinea vine, indiferent de situaţie, din libertatea de care omul se bucură indiferent în oricare dintre cele două manifestări/credinţe ne raportăm, dar la care, aşa cum se poate observa, se naşte o stare care presupune căutare ce poate fi declanşată chiar şi atunci când nu are intenţionalitate[4] declanşând anumite stări; existenţialiştii numesc această stare – angoasă, sau, aş spune eu, confruntare cu sinele ca declanşator al experienţei. În capitolul *Deuteronomul-A cincea carte a lui Moise* este redat cuvântul lui Dumnezeu prin intermediul lui Moise, adresat poporului cu privire la posibilitatea mântuirii ca urmare a unei alegeri ce presupune, în analiză, un scop ontologic întrucât decizia duce către ideea de viaţa/moarte, respectiv bine rău şi susţine ideea referitoare la liberul arbitru: „*14. Ci cuvântul acesta este foarte aproape de tine; el este în gura ta şi în inima ta, ca să-l faci."*[5] Libertatea[6], marcată prin conjuncţia subordonatoare *ca să,* implică ideea unei finalităţi/scop, şi anume a alege văzut ca un scop, ca intenţie spre care cel ce experimentează poate procesa sau se poate căuta, întrucât are libertatea să facă acest demers spre a se desăvârşi. ***Gura*** ca semn al cuvântării, ca simbol al mărturisirii sinelui şi ***inima*** ca simbol al conştiinţei reprezintă, de fapt, ideea potrivit căreia libertatea este interiorizată. „*15.Iată, eu astăzi ţi-am pus înainte şi viaţa şi moartea, binele şi răul,"*[7]*- punerea înainte* reprezintă aşadar tocmai liberul arbitru care caracterizează omul ce are astfel libertatea să aleagă şi, implicit, să discearnă între bine şi rău, întrucât Dumnezeu nu decide în locul experimentatorului, ci-i oferă libertatea să o facă oferindu-i posibilităţi, astfel că libertatea devine o confruntare[8] cu alternativele ontologice. Aceeaşi idee a liberului arbitru este ilustrată şi în capitolul *Înţelepciunea lui Isus Sirah* unde este evidenţiată condiţia umană prin raportare la libertatea sub tutela Dumnezeirii: „*14. El din început a făcut pe om şi l-a lăsat în mâna sfatului său"*[9] unde mâna poate simboliza controlul, iar sfatul se referă la deliberarea interioară, la cumulul raţiune şi conştiinţă, evidenţiindu-se ideea că omul este liber prin decizie, dar nu este liber în origine. „*15. De vei vrea, vei ţine poruncile şi credinţa şi vei face cele bine-plăcute. 16. Pus-a înaintea ta foc şi apă, şi oricare le vei vrea, vei întinde mâna ta*."[10] Prepoziţia cu rol de subordonatoare *dacă* şi folosirea viitorului propriu-zis: *vei vrea, vei ţine, vei face, vei întinde* evidenţiază aici ideea că libertatea este reală şi nu condiţionată, şi, în acelaşi timp, este dependentă de voinţă mai ales că individul-experimentatorul cunoaşte ambele feţe ale experienţei şi ale existenţei aşa cum rezultă din simbolurile apei şi ale focului.[11] În spectrul ideii unei libertăţi ontologice ce presupune credinţa în nevoia binelui spre care tindem ca sursă a existenţei, deci şi ideea unei forţe superioare care poate cântări binele şi răul, Psalmii lui David (*Psalmul 41 Al fiilor lui Core*) evidenţiază nevoia de Dumnezeu sau un fel de dor ontologic al Dumnezeirii „*2. Însetat-a sufletul meu de Dumnezeu cel viu; când voi veni şi mă voi arăta feţei lui Dumnezeu?"*[12] evidenţiază o necesitate de ordin ontologic, întrucât, spre deosebire de alegerile la care era invitat experimentatorul să le producă conform Deuteronomului, aici, prin metafora sufletului însetat de Dumnezeu, se cristalizează

[4] Aduc în discuţie ideea inexistenţei unei intenţionalităţi tocmai pentru că introspecţia şi memoria involuntară antrenate într-o trăire, mai ales în cazul în care este redată actorial, nu presupune, la nivelul naraţiei un scop, ci doar un declanşator concret, dar involuntar şi ar putea deveni unul dinte criteriile necesare delimitării experienţei de tip liminal de cea de tip traumarist.

[5] ***, Biblia sau Sfânta Scriptură, editura Institutului Biblic şi de misiune ortodoxa, Bucureşti, 2008, p.228

[6] În acelaşi capitol al *Deutermonomul*, există metaforele cerului şi ale mării: „11.*Căci porunca asta pe care ţi-o poruncesc eu astăzi nu este neînţeleasă de tine şi nu este departe. Ea nu este în cer ca să zici: Cine se va sui pentru noi în **cer**, ca să ne-o aducă şi să ne-o da s-o auzim şi s-o facem? 13. Şi nu este nici peste **mare**, ca să zici: Cine se va duce pentru noi peste mare, ca să ne-o aducă, să ne facă s-o auzim şi s-o împlinim? (***, Biblia sau Sfânta Scriptură*, p.228) percepute aici ca simboluri ale exteriorului pe care omul nu trebuie sa le aibă în vedere atunci când vine vorba de a crede sau de a alege, întrucât acesta are deja libertatea absolută tocmai prin propria existenţă şi această putere se află în interior, practic libertatea este interiorizată, este a celui ce alege să aleagă – liberul arbitru. Mai mult decât atât, cele două simboluri pot intra în relaţie de antonimie simbolică a două stări contradictorii, între care se naşte sau se desfăşoară o stare pulsatorie, o angoasă cum ar zice existenţialiştii sau chiar o stare de tip traumarist sau, după caz, liminal.

[7] ***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, *op.cit.,* p.228.

[8] Confruntarea devine astfel puntea pe care se vor fundamenta conceptele de liminal şi traumarist pentru că presupune interiorizare.

[9] ***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, *op.cit.,* p.996.

[10] Idem, ibid., p.996

[11] Cu alte cuvinte, omul este rezultatul creaţiei dumnezeieşti, dar este independent de Dumnezeu în ceea ce-i priveşte alegerile şi care primeşte de la El alternativa ce presupune automat responsabilitate totală. Astfel, libertatea este funcţională, voinţa poate activa alegerea, iar conştiinţa este operaţională. Libertatea, voinţa şi conştiinţa sunt elemente importante în desfăşurarea trăirii de tip liminal şi traumarist.

[12] ***, Biblia sau Sfânta Scriptură, *op.cit.,* p.584.

existența orientată prin fire către Dumnezeu, care nu presupune necesitatea unei alegeri, deci o liberate intrinsecă, ci este parte firească din ***a fi***. Cu alte cuvinte, alegerea lui Dumnezeu nu este o limită, ci devine un orizont al alegerii, un orizont al sensului existenței întrucât, fiind parte a existenței umane, nu presupune intenționalitate[13], ci doar experiența de ***a fi***. Nevoia de Dumnezeu nu pentru a fi complet, ci ca o condiție de a funcționa ca ființă orientată spre sens, este marcată în Sfânta Evanghelie a lui Ioan, „*15.5. Eu sunt viața, voi sunteți mlădițele. Cel ce rămâne în Mine și Eu în el, acela duce roadă multă, căci fără mine nu puteți face nimic."*[14] Prin metaforele *viței* și ale *mlădițelor* nu se evidențiază o identitate ontologică între Dumnezeu și om, ci se explică o relație de dependență constitutivă, întrucât existența umană nu conține divinul ca parte a propriei existențe, ci se actualizează sau se definește ca existență pe măsură ce reușește să păstreze relația cu acesta. Divinul este așadar, nu un element component al existenței umane, ci o poartă, în absența căreia, libertatea și orientarea către sens, nu pot fi posibile. Suntem acum la poarta unei prime concluzii legate de cele patru trimiteri biblice, care pot oferi patru niveluri ce definesc, într-o oarecare măsură existența umană și pe care le voi lega de patru acțiuni subiective[15] pentru a putea crea un fel de drum inițiatic ce este de fapt parcurgerea și redarea prin narațiune a unui gând sau a unei experiențe definitorii: **libertatea văzută ca o posibilitate**, deci omul poate alege (Isus Sirah) – ***pot alege***; **libertatea văzută ca o responsabilitate**, deci omul este obligat moral să se poziționeze (Deuteronomul) – ***trebuie să aleg***; **nevoia de sens**, deci omul, neputând să-l nege, îl caută – ***nu pot să nu caut sens*** (Psalmii); **condiția împlinirii**, deci omul-implicit sensul existenței umane- nu se poate împlini autonom (Evanghelia după Ioan) – ***nu pot realiza sensul fără Dumnezeu.*** Cororoborând cele patru niveluri putem construi o ecuație antropologice care poate avea două direcții:

a) dacă cele patru niveluri sunt active, deci există structura funcțională, deci suntem în fața unei relații de tip *tranziție-devenire-trecere* și primul nivel legat de *libertatea alegerii funcționale*, al doilea nivel - legat de *responsabilitate* este asumat, al treilea nivel legat de *sens este conștientizat* astfel că se asigură implicit existența celui de-al patrula nivel – *căutarea* care implică existența unei relații cu sensul – ne aflăm în fața unei ***experiențe liminale***.
b) dacă cele patru niveluri nu se armonizează, dar există, deci structura este blocată astfel că vom fi in fața unor ***repetiții, suspendări, fragmentării*** și primul nivel există, dar nu este actualizat, *responsabilitatea* specifică celui de-al doilea nivel va fi automat marcată de confuzie; al treilea nivel marcat de *nevoia de sens* se pierde și se fragmentează, devenind ***o căutarea fără intenție***, deci gol, fapt ce va declanșa o imposibilitate de accesare a nivelului al patrulea, deci o ruptura a sensului[16] – ne vom afla în fața unei ***experiențe traumariste.***

De-aici o altă concluzie importantă în cadrul demersului nostru: atât starea liminală, cât și cea traumatică, au același conținut ontologic al ființei, însă sunt diferite prin modul în care funcționează, astfel că traumarismul nu este o lipsă a sensului, ci incapacitatea de a-l realiza[17], în ciuda prezenței lui, iar liminalitatea este activarea acestei posibilități.

II. De la inferențe la context – traumarism și existență în narațiune ca sursă a dedublării

2.1.(Puțină) (Re)Contextualizare

Volumul lui Jon Fose – *Eu este un altul* este a doua parte din cele trei existente ce compun seria Septologie, în care Asle-naratorul își caută, fără să știe că o face, propriul sine prin introspecții

[13] Faptul că nu e vorba de intenționalitate, demonstrează ca existența lui Dumnezeu este deja parte a sinelui, a existenței umane; astfel, spre deosebire de situația liminală, unde există intenționalitate susținută din existența unui scop, trăirea de tip traumarist se va rezuma strict la condiția de a fi în trăire, în starea pulsatorie.

[14] ***, Biblia sau Sfânta Scriptură, *op.cit.,* p.1227.

[15] Am ales subiectivizarea, întrucât este mai aproape de ipostaza actorială a narațiunii.

[16] **Ruptura sensului, căutarea neintenționată și fragmentarea sinelui devin astfel o sursă implicită e dedublării, a scindării interioare ce poate fi transpusă în narațiune și prin schimbarea perspectivei narative** (dar nu doar prin aceasta). Suntem așadar în fața unei patentări a conceptului nostru tocmai prin faptul că, la nivelul artei narațiunii, devine o manifestare a conștiinței prin narațiune.

[17] Aici intervine vizibil ideea de proces care nu are intenționalitatea voluntară, întrucât, blocat fiind, nu se poate realiza sensul și nici nu se poate reactualiza existența.

involuntare în copilărie, adolescență și alte etape ale vieții legate de familie, școală, pictură și devenirea ca artist și prin evocarea unor oameni care se vor dovedi a fi piese ale puzzle-ului regăsirii. Acestea sunt desfășurate în paralel sau în suprapoziție cu rutine de zi cu zi ale vieții și mici pauze narative ce par a fi vizite din lumea de dincolo realizate de regretata sa soție a cărei existență este, de asemenea, rememorată prin intermediul aceleiași introspecții involuntare. Asemenea primului volum, narațiunea actorială se va suprapune cu cea auctorială care încă încearcă să explice, într-un amestec al omniscienței și al homodiegezei, reconstruirea a două vieți(a naratorului din trecut și a lui Asle-celălalt) ce par a fi suprapuse, identice și diferite în același timp – manifestarea dedublării. Într-o astfel de trăire ce pendulează între prezent (mai ales prin raportarea la tablou), trecut (prin întoarcerea și retrăirea unor episoade ce i-au marcat întreaga viață și pe care, poate, nu le-a asimilat (moartea surorii, accidentul la mână, întâlnirea cu Spânul etc.) și un aparent viitor trăit la nivelul intenționalității marcat prin mai multe activități pe care acesta ar vrea să le întreprindă și care, de mult ori, sunt amânate (vizita la Asle-celălalt, ducerea tablourilor la galerie, renunțarea la pictat etc.). Într-un astfel de vârtej existențial și temporal, Asle-naratorul se simte liber și captiv (scindarea conștiinței) în același timp. Libertatea este marcată de firea reflexivă marcată subiectiv prin mărci specifice, iar claustrarea este sugerată prin reîntoarcerile în trecut, redată obiectiv cu intruziuni subiective la care se adaugă și perspectiva lui Asle-celălalt. Cu alte cuvinte, Asle-naratorul, blocat în prezent, sub semnul rutinei și al revenirii la aceeași experiență a contemplării tabloului, încearcă să-și explice intenționalitatea tabloului, care se va dovedi un simbol al intenționalității involuntare a redescoperirii sinelui, deci o nevoie de (re)găsire a sensului. Încercarea devine o sursă a fragmentării marcate narativ printr-o succesiune de suspendări, repetiții și retrăirea unor episoade din trecut ce alternează perspectiva actorială cu cea auctorială a naratorului dovedindu-se a fi, de fapt, trăire[18] la intersecția unor ***mecanisme de coping***[19] și a unor ***mecanisme defensive***[20] ca liminalitate întru împlinirea de sine[21].

2.2.Contextualizare și stabilire a sensului

Blocajul prezent pe care-l trăiește Asle naratorul și care devine, de fapt, ***triggerul mnezic***[22] al întregii experiențe , deci și al dedublării, stă sub semnul percepției tabloului cu care începe fiecare dintre cele șapte părți ale celor trei volume ale romanului. **Percepția** acestuia (tabloului) devine ceea ce voi numi **generator narativ[23],** întrucât este elementul care declanșează mecanismul de **perceptogeneză traumaristă[24]** prin care lumea nu este doar redată și povestită așa cum este ea prin apel la cronotop, stări și sentimente, ci devine o încercare a conștiinței de a produce sens în jurul unei rupturi. Tabloul este așadar la Asle ***triggerul mnezic*** (central) care activează fluxul conștiinței, ***generatorul narativ*** care-l determină se recompună o lume prin percepția asupra tabloului, analiza acestuia și contemplarea vor deveni ***procesele mnezice*** care activează stări pulsatorii (prin reîntoarcerile în trecut) și care vor fi activate de alte elemente ale tabloului cum ar fi cele două linii, lumina ce se zărește în tablou, rama tabloului etc. ce vor deveni triggere mnezice activate tocmai pentru că au existat cândva în experiențele trecute**.** Astfel, trăirea în sistem traumarist a unui prezent este subordonată unei alte trăiri și, în același timp, declanșează o altă trăire, însă niciuna dintre situații

[18] Experiență traumatică.

[19] Termenii sunt preluați din psihologia traumei și optez pentru folosirea lor, întrucât explic modul în care omul-experimentatorul se raportează la anumite experiențe atunci când solicitările interne, respectiv/sau externe par că depășesc resursele personale ale acestuia. Termenii sunt folosiți, mai exact, în contexte în care experimentatorul încercă să depășească o experiență sau când acesta se află în aceasta situație involuntar și vor contribui la definirea conceptului de traumarism.

[20] Maria Nicoleta Turliuc, Cornelia Măirean, *Psihologia traumei*, Editura Polirom, Iași, 2014, p.16-17.

[21] Nu este act voluntar, întrucât integrarea nu-i este cunoscută experimentatorului-lui Asle-naratorul, mai ales că retrăirea experiențelor se face prin intermediul memoriei involuntare.

[22] Voi folosi termenul pentru a marca un aspect-stimul al realității prezente care declanșează reîntoarcerea în trecut(obiect/persoană) Este de fapt elementul realității care declanșează memoria.

[23] Procesul/sentimentul/acțiunea prin care experimentatorul trăiește starea pulsatorie

[24] Modul în care lumea se construiește prin narațiune.

nu-i este cunoscută experimentatorului[25], ci este declanșată de un trigger mnezic[26] care conduce la perceptogeneză.

Vol.1/Cap.I,,*Şi mă văd uitându-mă la tabloul cu cele două linii, încrucişându-se la mijloc*[...] *şi văd că am pictat cele două linii încet*[...] *şi mă gândesc că ăsta nu e încă un tablou, dar e deja un tablou, cumva, totuşi, e terminat, nu mai e nimic de adăugat, mă gândesc şi îl dau la o parte, nu mai vreau să-l văd pe şevalet, nu mai vreau să-l privesc*[...] *dar pe ăsta nu vreau să-l includ în următoarea expoziţie, fiindcă* ***nu****-mi place deloc, de fapt, şi poate nici măcar nu e un tablou în toată regula, ci doar două linii, sau poate vreau să-l păstrez pentru mine şi să nu-l vând[...]*[27]
Vol.1/Cap.II *„****Şi mă văd*** *stând în faţa* ***tabloului*** *şi* ***uitându-mă la cele două linii care se încrucişează la mijloc*** [...] *şi* ***mă gândesc*** *că acesta* ***nu e încă un tablou****, dar în acelaşi timp,* ***asta va deveni, e încheiat****, mă îndepărtez puţin de şevalet şi stau şi mă uit la tablou şi mă văd pe mine însumi întins*[...]"[28]
Vol. al II-lea/Cap.III *„****Şi mă văd uitându-mă*** *la* ***tabloul cu cele două linii****,* ***încrucişându-se la mijloc*** *şi* ***mă gândesc*** *că e aşa de frig în cameră[...]*[29]
Vol. al II-lea/Cap.IV *„****Şi mă văd uitându-mă*** *la tabloul* ***cu cele două linii care se încrucişează la mijloc*** [...] ***şi mă gândesc*** *că trebuie să îl pun undeva,* ***dar oare nu voiam să-l ţin pentru mine****? În orice caz, nu voiam să i-l dau lui Asleik*[...]*"*[30]
Vol. al II-lea/Cap.V *„****Şi mă văd uitându-mă*** *la tabloul* ***cu cele două linii care se încrucişează la mijloc***[...] *şi stau în faţa şevaletului privind cele două linii care se încrucişează cam pe la mijloc*[...] *şi îmi dau seama că* ***îmi displace tabloul*** *ăsta, fiindcă nu pot suporta picturile care transpun sentimente direct* [...] ***şi mă gândesc*** *şi îmi zic că* ***e pur şi simplu un tablou prost****,* ***dar****, în acelaşi timp,* ***e exact cum trebuie să fie, e încheiat, e gata, nu mai e nimic de făcut la el*** [...] ***poate e chiar un tablou bun, deşi nu-mi place****?"*[31]
Vol.al III-lea/Cap.VI *„****Şi mă văd uitându-mă la cele două linii care se încrucişează*** *cam pe la mijlocul tabloului* [...] ***şi mă gândesc*** *că* ***nu mai suport să văd tabloul ăsta, fiindcă stă deja de atâta vreme pe şevalet*** [...]"[32]
Vol.al II-lea/Cap.VII,,***Şi mă văd uitându-mă*** *la tabloul aşezat în stivă cu rama în exterior[...] privesc* ***rama ultimului tablou pe care l-am aşezat acolo şi pe care am pictat*** [...] ***şi mă gândesc*** *cum astăzi e sâmbătă* [...] *şi privesc rama ultimului tablou pe care l-am aşezat acolo* [...]"[33]

Cheia comună a celor șapte secvențe selectate din incipitul fiecărui capitol al celor trei volume stă sub semnul celor trei verbe-construcții reflexive **(•)**: *a se vedea, a se uita și a se gândi* prin care se deschide ex-abrupto înclinația către interiorizare și, mai ales, către o scindare a conștiinței ce anunță dedublarea prin care se ivesc două perspective ale aceluiași narator subiectiv. Gerunziul *uitându-mă* presupune un timp al trăirii intense, reactualizate ca urmare a percepției tabloului, dar un timp trecut față de timpul narațiunii, iar verbul *văd* un timp ulterior al trăirii, contemporan perspectivei subiective și astfel se semnalează primele instanțe ale dedublării. Asle privește tabloul și se privește privind tabloul perpetu plasându-se și prin gerunziul *uitând-* care eternizează actul contemplării și prin prezentul verbului *mă văd* și *mă gândesc* care mențin acțiunea ca fiind suspendată, deci fără un scop precis[34], deci traumarist. Dedublarea ca specificitate a traumarismului este susținută discursiv prin

[25] De aici și explicația faptului că există o intenționalitate involuntară ca marcă a modului în care funcționează conștiința pentru a reface și a repara ontologia existenței.
[26] Acesta este, de fapt, de cel mai multe ori, un stimul exterior ce pune în mișcare memoria, întrucât reprezintă, urme mnezice – aspecte ale experienței trecute pe care experimentatorul le ancorează și le reactivează, involuntar, pentru a se regăsi.
[27] Jon Fosse, *Numele Celălalt, Septologie, I-II, trad. Ovio Olaru, Editura Pandora M, 2022, p.* 11.
[28] Idem, *ibidem,* p. 243.
[29] Jon Fosse, *Eu este un altul, Septologie, III-V, trad. Ovio Olaru, Editura Trei, 2024, p.*9.
[30] Idem, *ibidem,* p.109.
[31] Idem, *ibidem,* p.175-176.
[32] Jon Fosse, *Un nou nume, Septologie, VI-VII, trad. Ovio Olaru, Editura Trei, 2025, p.*9.
[33] Idem, *ibidem,* p.99.
[34] Reîntoarcerea la tablou ca un act involuntar mă determină să nu-l poziționez pe Asle ca apelând la un mecanism de coping, întrucât actul nu este unul planificat înspre un scop, ci e doar stare repetitivă, dar nu e niciun mecanism defensiv, întrucât contemplarea tabloului produce o reactivarea a trecutului (retrăirea unor episoade redat obiectiv de un narator subiectiv – dedublarea) și a trăirii și devine un intermediar ce apără contactul direct cu durerea brută oferind o oarecare protecție. Suntem așadar la intersecția dintre coping și

conjuncția coordonatoare adversativă ***dar*** **(•)** prin care se recuperează de fiecare dată cealaltă parte a unei afirmații, evidențiind imposibilitatea asumării unei concluzii existențiale, devenind astfel un semn lingvistic al scindării: „ [...]*e un tablou prost,* ***dar****, în același timp e exact cum trebuie să fie*[...]", „[...] *nu e încă un tablou, dar în același timp asta va deveni*[...]". Folosirea adversativului *dar* susține, de fapt, pe de o parte scindarea conștiinței și a sinelui, deci dedublarea, dar și ruperea narațiunii subiective și inserția celei obiective ca formă prin mărci specifice, întrucât, ca sens, devine instrument al ontologiei existenței umane a lui Asle care se întoarce în trecut pentru a se reconstrui în prezent. Cele două linii reprezintă un alt generator narativ întrucât sunt legate de experiențe concrete ce par a se naște din simbolistica pe care ar putea să o aibă acestea și devine astfel și un **generator interpretativ** pentru cititor. În analiza prin comparație a celor șapte amprente de incipit, Asle se uită, fie la tabloul cu cele două linii, fie la liniile tabloului**(•) (•) (•)**, iar atunci când privește liniile și nu tabloul ca orizont focalizator al percepției, putem spune ca are loc dedublarea și conștiința începe să fragmenteze frânturi ale existenței pentru a se produce recompunerea. Părăsind percepția tabloului ca întreg, pentru a se focusa pe elementul central al liniilor, gestul percepției anunță activarea memoriei și intrarea în starea de grație necesară trăirii experienței traumariste.

2.3.Identificarea sensului sau *rendering* traumarist

Prin percepția tabloului, se produce o succesiune continuă a unor pendulări între trecut și prezent declanșate pe rând de câte un element din propria existență temporală sau, mai exact de către un **trigger mnezic**. Astfel, un moment semnificativ este reîntoarcerea în copilărie când „*Mama îl rugase să aducă o sticlă de suc*"[35] din pivniță unde vede roadele din borcanele de compot și sticlele din sucul pe care le face mama lui Asle din coacăzele culese. Acest episod este activat de contemplarea celor două linii ale tabloului care devin trigger mnezic: „[...] ***îmi zic și privesc cele două linii care se încrucișează*** [...] *și îl văd pe Asle coborând în grabă spre pivniță* [...]"[36],și care, la rândul ei, este declanșată de sunetul tractorului care va deveni trigger mnezic pentru alte experiențe traumariste. Sticlele cu compot/suc devin trigger mnezic pentru o altă intruziunea narativă obiectivă în cea subiectivă ce surprinde momentul când Asle evocă un accident la încheietură în care avea mâna înfășurată într-un prosop care s-a încheiat cu o vizită la doctor al cărei drum Asle l-a perceput ca fiind ultimul drum: [...] *Asle a căzut pe gheață și a spart sticla de suc și un ciob de sticlă i-a secționat încheietura*[37][...] . Între cele două experiențe declanșate de același trigger al sticlei se intercalează o experiență trăită la nivelul imaginației sub forma unei vizite din lumea imaterială când o simte pe Ales (soția lui care a murit) care se află lângă el ocrotindu-l:*„*[...]*Ales e lângă mine foarte aproape, și îmi pune o mână pe spate și stă lângă mine și e atât de bine să îi simt mâna pe spate* [...]"[38]. Imaginea celor două femei, mama și soția, reprezintă de fapt raportări la nevoia ocrotirii feminine și sentimentul de ocrotire aici devine generatorul narativ al stării pulsatorii întrucât Asle, la trecerea de la perspectiva obiectivă a prezentării momentului cu sticlele din pivniță la cea subiectivă a episodului bântuirii se arată răvășit: [...] *și nu, nu vreau, nu vreau să mă gândesc la asta* [...]"[39]. Ocrotirea ca generator narativ susține și pasajul narativ al accidentării pe gheață, întrucât acesta a fost îngrijit și dus la Doctor de către un bărbat. Secvența este relevantă și pentru trăirea în lumină percepută aici ca simbol al împletirii cu divinitatea și, despre care, raportându-ne la apariția ei ca elememt definitoriu al tabloului, dar și al relației cu Dumnezeu, o putem încadra la trigger mnezic: „[...] *vede totul printr-o lumină tremurătoare, o lumină de neînțeles, din care el e doar o parte și care e mult mai mare decât el, da, o lumină care e tot ce există* [...]"[40]. Întreaga secvență ilustrează de fapt modul în care Asle naratorul trăiește experiența pulsatorie în regim traumarist, așa cum se ivea prin folosirea conjuncției adversative *dar,* respectiv prin raportarea când la tablou, când la cele două linii ale

defensiv, deci într-o stare pulsatorie ce ține de traumarism și nu de liminal, întrucât nu avem scop precis și nici intenționalitate, ci doar stare.

[35] Jon Fosse, *Eu este un altul, Septologie, III-V, op.cit.,* p.23.
[36] Idem, *ibidem,* p.22.
[37] Jon Fosse, *Eu este un altul, Septologie, III-V, op.cit.,* p.23.
[38] Idem, *ibidem,* p.23.
[39] Idem, *ibidem,* p.23.
[40] Idem, *ibidem,* p.23.

tabloului, astfel că, dacă pendularea era, în experiența contemplării tabloului, între două contradicții, retrăirea se produce aici prin acumulare de experiențe și detalii. Secvența accidentării cu sticla nu este corelată doar cu ocrotirea pe care o simte venind din partea bărbatului și ocrotirea feminină a celor două existențe, cea maternă și cea a soției, ci și prin raportarea la un element din lumea obiectuală. Conștientizarea momentului în care se află și într-o oarecare măsură a unui posibil sfârșit îi oferă lui Asle (copilul) un oarecare sentiment de fericire și de împăcare, de ocrotire: *„[...] și nu îi e frică, ci simte un soi de mare pace* [...]”[41] care devine punct comun ale celor trei experiențe (cămara, prezența lui Ales ca urmare a unei căsnicii fericite și bucuria prezenței mamei) fapt ce confirmă ideea că sentimentul și starea sunt **generatoare narative**, iar sticla (din cămară și cea cu care s-a accidentat) sunt **triggere mnezice**. Așa cum se poate vedea, dedublarea eu (perspectivă subiectivă)-eu (perspectivă obiectivă) ca atunci-acum funcționează hipnotic și involuntar, dar pare-se că se reglează la nivel narativ prin triggere și generatoare. În plus, la nivel, morfologic, redarea stării pulsatorii este marcată de conjuncțiile coordonatoare copulative ***și*** care par că funcționează pentru a elimina scindarea (marcată prin conjuncțiile coordonatoare adresative prin contemplarea tabloului) evidențiind faptul că memoria nu poate delimita încă elementul ce compune prezentul care e blocat, ci le lasă să curgă. Practic ruptura nu distruge ființa, ci o transformă prin recompunere creând, cu ajutorul triggerelor și al generatoarelor, curgeri repetitive și pulsatorii necesare vindecării care se referă la momente diferite din copilărie (fumatul, primele contacte intime cu o fată, relația cu sora, accidentul pe gheață etc), dar care sunt redate după aceleași principii narative[42]: „[...] ***și*** *nu îi e frică, ci simte un* ***soi de fericire*** [...] *, se gândește Asle* ***și*** *eu mă uit la tabloul din fața mea* ***și*** *Ales își trece palma în sus și în jos pe spatele meu* ***și*** *îl văd pe Asle stând în mașină cu încheietura însângerată și Ales mă mângâie pe spate* ***și*** ***ce bine îmi face atingerea ei, cât e de liniștitoare***[43] *îmi zic* ***și*** *îl văd pe Asle în mașină cu mâna însângerată* ***și*** *nu mai vreau să mă gândesc la asta mai bine o transpun în tablouri*[44] *după puterile mele, îmi zic, și momentul ăsta se află și în tabloul cu cele două linii care se încrucișează*[45]*, mă gândesc* ***și*** *simt cum Ales și-a tras mâna* ***și*** *a dispărut, lăsându-mă* ***să privesc singur tabloul***[...]”[46]. Întreg episodul în care se suprapun cele trei narațiuni este guvernat, la început și la final, de aceeași percepție asupra tabloului **(•)** cu cele două linii fapt ce poate explica atât că acesta este **generatorul narativ principal**, dar și triggerul mnezic și că este, de fapt, intersecția dintre scindarea conștiinței și starea pulsatorie prin care se încearcă involuntar recuperarea, iar intersecția **dintre scindare și stare puslatorie este experiența de tip traumarist.** Același algoritm apare și-n următoare tranziției de momente când Asle-naratorul se trezește într-o experiență din copilărie descrisă de momentul în care părinții lui sunt fericiți, întrucât au reușit, în sfârșit, să-și cumpere mașină: „[...] *iată că și-au luat și mașină, zice, nu-mi vine să cred* [...]”[47]. Retrăirea experienței trecute activează prin triggerul mnezic al **mașinii** un alt episod scurt care îl surprinde pe Spân în stația de autobuz. Trimiterea la secvența respectivă este posibilă întrucât contactul lui Asle-naratorul-copil fiind cu Spânul s-a produs în mașină când a fost abuzat sexual de acesta. Imaginea Spânului este aici prezentată în stația de autobuz, dar remarca tatălui legată de mașină, trezește prin triggerul mnezic, momentul abuzului, chiar dacă nu este evocat aici (ci în volumul I): „[...] *uite-l pe Spân în stația de autobuz, nu-l vezi așa des mergând cu autobuzul, numai uneori*[...]”[48] fără mașină, experiența trăită

[41]Idem, *ibidem,* p.23.

[42] Narațiunea devine astfel mai mult decât un stil al autorului, mai exact, aceasta devine mijloc de ilustrare a recompunerii ființei locuite de traumă.

[43] Liniștea este sentimentul comun al celor trei experiențe **(•)** , deci un generator narativ care, odată ce este conștientizează, activează frica și trăirea durerii „[...]*nu vreau să mă mai gândesc la asta*[...]”) și, automat, revenirea la imaginea tabloului, care pare să ilustreze, prin cele două linii, exact aceste stări.

[44] Tabloul reprezintă astfel mijlocul prin care Asle-naratorul-artistul se eliberează de această furtună de experiențe care, sub puterea unui aspect care impactează realitatea trăită, se succed incontrolabil provocându-i starea de suspensie existențială și evidențiază momente de manifestare ale traumarismului

[45] Cele două linii surprinse în tablou pot sugera astfel exact aceste stări descrise atât de suspensia existențială, cât și de manifestarea traumarismului, și pot fi explicate mai ales prin faptul că, deși Asle-naratorul se reîntoarce de multe ori în trecut pentru a prezenta un moment al copilăriei sau se dedublează imaginându-și anumite momente în care îl surprinde pe Asle-celălalt, acestea surprind o cascadă/o succesiune sau mai exact evenimente suprapuse ce ilustrează pe de o parte trecutul și pe de altă parte prezentul dorit.

[46] Jon Fosse, *Eu este un altul, Septologie, III-V, op.cit.,* p.22-23.

[47] Jon Fosse, *Eu este un altul, Septologie, III-V, op.cit.,* p.24.

[48] Idem, *ibidem,* p.24.

în trecut este asimilată deja de o altă experiență trăită într-un trecut mai îndepărtat întrucât, secvența cu spânul în stația de autobuz s-a desfășurat după secvența în care Asle a fost abuzat, fapt ce explică experiențe traumarice construite peste alte experiențe traumarice și care sunt corelate prin existența unor triggere mnezice comune.

Concluzionând, Asle trăiește o experiență traumaristă, întrucât existența îi este suspendată, iar conștiința, involuntar, undeva între coping și mecanism defensiv, încearcă să ofere coerență sensului prin reactivarea unor episoade trecute generate de triggere mnezice și generatori narativi ce-l preumblă pe Asle-naratorul între trecut-prezent și proiecții. Existența lui Asle rămâne astfel în sfera libertății și a confruntării cu sinele (deci existențialist), însă nu la nivel de alegere, ci la nivel de stare, întrucât introspecția este involuntară, deci lipsită de intenționalitate, deci nu liminală, ci traumaristă, astfel că cele patru niveluri apar tocmai prin condiția ontologică a propriei existențe și a condiției de artist care se caută, dar care nu funcționează armonizat, întrucât trauma rupe conștiința, scindând existența între un ***eu-prezent*** și un ***eu-altul-trecut*** care încearcă să se găsească.

BIBLIOGRAPHY:

1. ***, Biblia sau Sfânta Scriptură, editura Institutului Biblic și de misiune ortodoxa, București, 2008.
2. ***, *Enciclopedia de Filosofie și Științe umane*, traducere de: Luminița Cosma, Anca Dumitru, Editura All Educational (DeAgostini), București, 2007
3. BAL, MIEKE, *Naratologia, Introducere în teoria narațiunii* (ed. a II-a), trad. Sorin Pârvu, Iași, Editura Institutului European, 2008.
4. FOSSE, JON, *Numele celălalt, septologie I-II,* trad.Ovio Olaru, București, Editura Pandora M, 2022.
5. FOSSE, JON, *Eu este un altul, septologie III-V,* trad.Ovio Olaru, București, Editura Trei, 2024.
6. FOSSE, JON, *Un nume nou, septologie VI-VII,* trad.Ovio Olaru, București, Editura Trei, 2025.
7. STANDZEZEL, FRANZ K, *Teoria narațiunii*, trad.: Valeriu P. Stancu şi Silvia Chirilă, Ed. Institutul European, Iași, 2011.
8. TURLIUC, Maria Nicoleta, MĂIREAN Cornelia, *Psihologia traumei*, Editura Polirom, Iași, 2014.

THE FANTASTIC PERCEPTION OF THE EARTH ELEMENT AT THE LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC LEVELS: MIDDLE-EARTH, COMPONENT OF THE FANTASTIC AND TERRESTRIAL ELEMENT IN THE NOVEL AND THE FILM THE LORD OF THE RINGS. THE CHROMATICS OF THE MIDDLE-EARTH

Oana Bădăluţă
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: *The metaphor of the earth is turned to good account in the novel and in the movie The Lord of the Rings, where every movement of the Fellowship members develops either above or under the earth. Middle-earth is an obsessional and opaque space, filled with vapour, hard materials and fire, also characterized through a multitude of inflexions represented by objects, characters and actions, specific to the fantastic world. Middle-earth is located in an indefinite time and space, as it is a world which J.R.R Tolkien builds autobiographically, with magic objects, fantastic creatures and supernatural actions.*

In the novel, as well as in the movie The Lord of the Rings, the objects and the characters use are individualised through outstanding colouring and symbolism, either we are refering here to garments, occupations, business, local functions in the community, cooking routine or the architecture of the spaces.

J.R.R Tolkien describes nature in a free and natural manner, associating what is natural with an unreal and fantastic setting. The landscapes of Middle-earth resemble those from the real existence, starting with the descriptions of the gardens in the Shire and ending with the green grazing-fields from Rohan. In Lothlórien, the elves's region, the nights are starlit and, in this way, they can be easily confused with the days, so that the inhabitants find themselves under guiding stars from earlier times. In the movie, the director Peter Jackson prefers certain colours, which he uses insistently: the green colour for the descriptions of the Shire and the forests of the regions of Middle-earth, the white and bright colour for the elfic realms, the road to the Grey Havens, the black and the grey colours for the lack of light in Mordor.

Keywords: *earth, terrestrial, fantastic elements, chromatics.*

Pământul poate însemna partea solidă a globului terestru, o întindere de uscat, dar și un astru sau un corp cosmic. Pământul reprezintă materia primă, supranumită *lut,* din care a luat naștere omul, însuflețindu-se, prin voință divină, fiind singura ipostază în care acesta își depășește condiția de materie amorfă, dură. În mitologie, elementul propriu-zis este susținut de giganți, de Atlas, care ține globul pe umeri. În plan literar, pământul este considerat un suprapersonaj, care are rolul de a influența devenirea actanților (în romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, și romanul *Moromeții*, de Marin Preda).

Pornind de la arhitectura primitivă (exemplificatoare sunt statuetele din lut ars, reprezentative pentru anumite zone ale țării: Gumelnița, Tărtăria, Marginea, Horezu, Hamangia), pământul este materia primă, necesară realizării operelor de artă sculptate. Acest element, uneori în forma sa brută, alteori moale, maleabilă, devine un simbol polisemic, având în vedere faptul că poate fi interpretat din perspectivă geologică, dar și biologică. Metafora pământului este valorificată în mod obsesiv în romanul *Stăpânul Inelelor*, de J.R.R Tolkien, și ecranizarea acestuia (regizor Peter Jackson, 2001-2003), în care orice deplasare a membrilor Frației se desfășoară fie pe deasupra, fie pe sub pământ.

În folclorul românesc, combinația materiei cu spiritul generează actul creator, astfel încât supraviețuirea țăranului este condiționată de fertilitatea solului. Prin urmare, *pământul-personaj* funcționează nu numai ca o regulă *sine qua non* în viață, cât și ca simbol al luptei pentru supraviețuire, în condițiile în care omul, acest *homo faber*, cultivă și modelează materialul dur, care îi asigură existența. Cu ajutorul instrumentelor primitive sau moderne, omul acționează în mod distructiv asupra elementului teluric: „Descriind îmbinarea dintre imaginație și voință, prin exemple precise, luminăm psihologia unui vis, spre a spune, astfel, supra-treaz, în timpul căruia ființa care lucrează se leagă nemijlocit de obiect, pătrunde, prin toate dorințele sale, în materie, și devine, astfel, tot atât de solitară,

pe cât este în somnul cel mai adânc."[1] (*Voința incisivă și materiile dure. Caracterul agresiv al uneltelor*)

Grija excesivă de valorificare a resurselor solului și ale subsolului conduce la inevitabilul dezastru ecologic, al cărui efect este starea de însingurare și de alienare a ființei, care nu mai poate înțelege mesajul codificat, referitor la legile primordiale ale creației. În acest mod, tensiunea psihică este dublată de dificultatea lucrului cu pământul. Potrivit imaginarului estetic, al acelui *wéltanschauung*, propriu concepției personale despre existență, uneori condiționată de mentalul colectiv din care face parte, artistul transfigurează lutul, modelându-l. În concluzie, dincolo de planeta care poartă numele acestui element, există și o percepție realistă, pragmatică, legată de forța fecundității și de caracterul metafizic al relației dintre material și spiritual, teluric și celest, așa cum evidențiază multiplele documentare cu privire la aceste raporturi, care sunt coordonate de o instanță atotputernică, de un Creator (un documentar reprezentativ este *God of Wonders*, regizat de Jim Tetlow, în anul 2008).

Pământul de Mijloc*, component al elementului fantastic terestru, în romanul *Stăpânul Inelelor

Toposul lumii terestre este mărginit, centrat în funcție de cele două principii universale, întunericul şi lumina, planul de sus și cel de jos. Putem vorbi despre o reverie globală a intimităţii de adâncime, dar și una de suprafață, care își găsește orânduirea între spaţiile incerte ale acestei lumi, în momentul când se reușește proiectarea unor obiecte dezasamblate. Curiozitățile și misterele universului sunt revelate mai ales copiilor, singurii care se încred în ideea de joc. Prin intermediul acestui act ludic, efectuat în intimitate, observăm profunzimea lucrurilor și a ființei care tinde să se apropie de centrul lumii. Coborând, explorând, ne predăm spațiului tenebros, fie că vorbim despre imagini terestre sau subterane, fie despre învelișul intern al unui lucru sau al unei ființe: „(…) interiorul are funcţii care ţin atât de evident de tenebre, încât, atunci când clasificăm visele intimităţii, trebuie să dăm tot atâta importanță unei scoateri la lumină, cât şi unei ascunderi în întuneric."[2]

Personajul care se închide într-un obiect se va dărui unei miniaturi, prin urmare se va micșora, prin încercarea de a proiecta un vis. În acest jos al lucrurilor nu trebuie să ne abandonăm deziluziilor, deoarece în orice spaţiu mic răul poate sălăşlui. Dacă în interiorul acestui spaţiu strâmt am descoperi fericirea sau liniștea, ne-am dori să locuim mereu aici, pentru a nu ne înstrăina și a nu ne desprinde de această stare. Camera intimă, fiecare ungher parcurs, orice obiect din spaţiul personal, le putem simți la fel de străine, precum spaţiile exterioare, pe care nu le-am cucerit încă. Astfel, oricărui tip de locuință, chiar dacă ne referim la cea intimă, terestră sau subterestră, trebuie să îi cunoaștem *învelișul,* pentru ca spațiul respectiv să nu fie unul străin, nefamiliar. Culorile acestor spaţii sunt influenţate de starea interioară a individului, care-şi imaginează constructul acestei lumi într-un mod particular, pornind din miezul lucrurilor.

Pământul de Mijloc, din romanul și ecranizarea *Stăpânul Inelelor,* este un spaţiu obsesional, opacizat, încărcat cu abur, materiale dure şi foc, caracterizat printr-o multitudine de inflexiuni, reprezentate prin obiecte, personaje, acţiuni specifice lumii fantastice. *Pământul de Mijloc* se află într-un timp şi spaţiu nedefinite, fiind o lume pe care J.R.R Tolkien o construieşte autobiografic, cu obiecte magice, fiinţe fantastice şi acţiuni supranaturale.

Existența unei entități malefice reprezintă o constantă a literaturii, cât și a artelor plastice. Uneori, monstruosul nu înspăimântă, ci ajunge să placă, banalizându-se, așa cum se întâmplă în cazul producțiilor cinematografice recent apărute. Filmul este o modalitate directă de prezentare a imaginarului terifiant fantastic, populat cu astfel de creaturi ale întunericului. În categoria monstruosului putem încadra următoarele entități: fantomele, duhurile sau aparițiile stranii, cu dificultate reprezentate pe ecran, toate acestea fiind forme demonice, așa cum sugerează Sfântul Părinte Ilie Cleopa, în lucrarea *Despre vise și vedenii.*

În viziunea anumitor regizori, unii monștri sunt considerați buni, chiar dacă se opun valorilor fundamental umane. Considerăm această formă de manipulare una a conștiinței estetice, deoarece entitățile monstruoase sunt expresii ale antiumanului, reprezentând o formă a degradării, mai cu

[1]Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, Editura Univers, București, 1998, p.42.
[2]Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*: *Studii asupra imaginarului și fantasticului*, Editura Univers, București, 1999, p.12.

seamă spirituale. Monstruosul aparține categoriei fantasticului, spațiile întunecate generând, în permanență, teamă. În general, monstruozitatea lucrurilor, a ființelor pe care le percepem ca fiind purtătoare a unor forțe extraumane, este asociată supradimensionării. În filmele de groază, aceste conexiuni cu latura monstruosului sunt reprezentate prin intermediul celor înalți, giganți sau uriași (căpcăuni). Eroina transformată în pasăre (lebădă sau corb) este o ființă seducătoare, spre deosebire de erou, care, de cele mai multe ori, este transformat într-o creatură respingătoare (nazgûlii din romanul și filmul *Stăpânul Inelelor).* Ființele umane cu comportament monstruos, care activează sentimentul terorii și al groazei, se regăsesc în producțiile *science-fiction* sau *fantasy*.

Spre exemplu, un prozator care introduce categoriile negative, precum nebunia, unde putem încadra comportamentele maladive ale personajelor alienate mintal, ceea ce face ca proza acestuia să genereze efecte patologice asupra spectatorilor, cu caracter distructiv, prin imaginea crimelor, a călăului, toate scenele înspirând oroare și teamă, este Edgar Allan Poe. Uneori, imaginarul epic este întreținut de trăirile contradictorii și de experiențele de viață eșuate ale autorului, astfel că, în acest context, filmul își însușește o funcție de integrare în societate, pe care creația unui regizor o facilitează, așa cum sugerează cercetătorii Ștefania Steriade și Pavel Câmpeanu, în studiul intitulat *Oamenii și filmul*.

Personajele lui Edgar Allan Poe sunt expresia unui fals *modus vivendi* decuplat de la ordinea și legile firești ale lumii, perturbate de răul existențial. Ca urmare a acestui gust susținut al morbidului și al fatalității, uneori premature, manifestat și dezvoltat în epocă, Poe publică un volum de nuvele, dintre care reținem: *Masca Morții Roșii, Regele ciumă, Umbra - O parabolă.* Deși dezordinea ontologică presupune inversarea reperelor existentului, cu timpul moartea nu mai reprezintă o ruptură, întrucât descentrează ființa din planul ontologic, fiind percepută ca un fapt sau ca un dat obișnuit. În acest sens, parcursul omului devine unul straniu, condiționat și influențat, în mod aberant, de atrocitățile care se produc în acest oraș al pierzaniei. Poe aplică și întrebuințează în operă iluzia realului, care se amplifică. Irealitatea personajelor degradante, care nu pot întreține o legătură normală cu ceilalți, aflate într-o stare de dezintegrare morală sau fizică, participă la amplificarea monstruosului, printr-o imagine a cadavrelor vii, care acționează ca niște automatisme. În nuvelele *poești* de teroare, călăul este reprezentativ pentru categoria monstruosului, exercitând o plăcere morbidă prin a-și tortura sau mutila victimele, momentul de acțiune preferat fiind nocturnul.

Jocul liber al fanteziei lui Poe produce monștri. Căderile mentale ale scriitorului au fost cauzate de imposibilitatea acestuia de a-și stăpâni imaginarul, care adeseori se destructurează, atingând nebunia. Poe recunoaște, adeseori, că suferă de o trăire (depresiune) spirituală, care nu are legătură cu situația materială care îl destabilizează, ci cu experiențele dezolante, prin care este nevoit să treacă: „Legătura dintre psihologia patologică a lui Poe și opera sa este evidentă. Ținând seama de experiențele sale, interesul pentru nebunie, neurastenie, moarte, imaginație și depersonalizare nu mai constituie o enigmă.”[3]

Pe de altă parte, în ceea ce privește categoria absurdului și a monstruosului, deși balrogul din *Moria* reprezintă o imposibilitate biologică din punct de vedere ştiinţific, acesta devine o posibilitate. Prin faptul că este un compus al focului, al fumului şi al adâncului, acest personaj nu se regăsește în *lumea primară*, sintagmă care îi aparține, în întregime, scriitorului J.R.R Tolkien, în comparaţie cu elfii sau piticii, care copiază latura umană. Tolkien alege personaje care pot fi modelate, de cele mai multe ori având o componentă hibridă, pe care să le subordoneze, astfel că imposibilul devine o caracteristică a ființelor fantastice. Personajele hibride vorbesc, gândesc, simt, chiar dacă sunt pe jumătate umane, uneori dând dovadă de un egoism, dar și de o cruzime exagerată. Se produc, astfel, o serie de nepotriviri fizice, de absurdităţi logice şi situaţionale, așa cum se întâmplă în cazul personajelor *tolkiene* orci, goblini, troli sau wargi. Modificările survenite asupra obiectelor din spaţiul *secundar* sau *lumea secundară*, sintagmă care îi aparține prozatorului menționat, sunt combinații stranii, uneori provenite din două ființe sau toposuri, alăturate sau compactate.

J.R.R Tolkien creează acel *altceva,* caracterizat prin forme hibride și prin distorsionarea naturii umane (umanul în animalic, oamenii în elfi), care sugerează ideea de monstruos și de straniu,

[3]Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p.45.

cu care cititorul se obișnuiește (fantomele, deşi acorporale, nu înspăimântă, iar spiritul lui Sauron nu şochează). Chiar dacă avem conștiința vieții în *lumea secundară*, putem vorbi despre existența morții fizice (Gandalf renaşte, iar cei morţi, din spațiul muntos interzis, se eliberează de blestemul lui Isildur, prin jurământul față de regele lor, Aragorn).

Cromatica *Pământului de Mijloc*

În romanul și ecranizarea *Stăpânul Inelelor,* personajele și obiectele pe care acestea le folosesc sunt individualizate printr-o coloristică şi o simbolistică aparte, fie că este vorba despre îmbrăcăminte, ocupații, îndeletniciri, funcţii locale în comunitate, practici culinare, fie despre arhitectura spațiilor. J.R.R Tolkien descrie natura într-o manieră degajată şi naturală, asociind firescul cu un decor ireal, fantastic. Peisajele *Pământului de Mijloc* sunt asemănătoare celor din lumea reală, începând cu grădinile din *Shire* și finalizând cu pășunile verzi din *Rohan.* La elfi, în ținutul numit *Lothlórien,* nopțile sunt senine și se pot cu ușurință confunda cu zilele, astfel că aceștia se află sub călăuzirea stelelor de odinioară.

Lumina fascinantă, aproape orbitoare, este cea care evidențiază lumea fantastică, creând cititorului iluzia unei cromatici inedite. Simbol biblic, lumina este prezentă atât în romanul *Stăpânul Inelelor*, cât și în romanul *Cronicile din Narnia*, prin apariția unor personaje care emană, în jurul lor, aceste unde de lumină, cum ar fi Galadriel sau leul Aslan. Aceste personaje misterioase sunt surprinse, de cele mai multe ori, într-o tăcere deplină, iar lumina care le înconjoară este una vizionară, întrucât are rolul de a-i îndruma pe ceilalți, a le oferi indicii cu privire la traseul corect, pe care trebuie să îl urmeze.

Hainele hobbiţilor nu sesizează diferenţe în culori, reflectând personalitatea şi jovialitatea acestor creaturi subpământene, care își construiesc cu atenție locuințele, fără a excela din punct de vedere arhitectural sau cromatic.

În ecranizare, regizorul Peter Jackson preferă anumite culori, pe care le folosește cu insistență: verde pentru descrierea *Comitatului* și a pădurilor din ținuturile *Pământului de Mijoc*, culoarea albă, luminoasă, pentru tărâmurile elfice, drumul către *Limanurile Cenuşii* sau *Lothlórien,* negrul și griul, pentru absența luminii din *Mordor.* Această optică a vizualului nu este întâmplătoare, deoarece regizorul realizează o juxtapunere plastică, psihologică și simbolică a culorilor folosite în ecranizare. Ideea de echipă, de colaborare în echipă este esențială, mai ales când vorbim despre filme considerate capodopere, care devin modele pentru alți regizori și pentru toți membrii grupului, așa cum este ecranizarea *Stăpânul Inelelor,* despre care criticul de film Grid Modorcea afirmă faptul că și-a însușit: „(...) o strategie de luptă, ca la un război, având o echipă de echipe, (...) el însuși o întreagă echipă, pricepându-se la toate, de la producție la sunet, efecte speciale sau machiaj."[4]

Nuanțele de alb, existente în roman, au ca referenți zorile (moment de cumpănă între noapte și zi, mai puțin luminos, amestecat cu griul, culoare murdară, deoarece în *Mordor* timpul nu trece, este static, iar lumina diurnă lipsește, nefiind nici noapte, nici zi). Putem vorbi, astfel, despre o antilumină, care corespunde atât obiectelor, cât și personajelor existente în acest spațiu. Această lumină stinsă, care își pierde consistența, este amintită și în textul sacru al umanității, prin intermediul termenilor care se opun sau neagă lumina divină, spre exemplu: *întunericul cel mai din afară* (*Noul Testament, Sfânta Evanghelie după Matei*, 22:13), *focul cel veşnic* (*Noul Testament, Sfânta Evanghelie după Matei*, 25:41), *iezerul de foc, unde arde pucioasă* (*Noul Testament, Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul*, 19:20).

Obiecte încărcate cu lumină sunt: veșmintele elfilor, lumina lui Galadriel, apariția lui Gandalf cel Sur, al cărui veșmânt, de un alb pronunțat, se schimbă, după revenirea acestuia din beznă. Albul, culoarea elfilor, care poartă veșminte luminoase, se află în opoziție cu negrul, griul și cenușiul, sugestive pentru puterile întunericului.

Revelațiile prezintă o culoare a spiritului, a inițiatului, așa cum se întâmplă cu personajul Frodo Baggins, ale cărui descoperiri se produc prin experimentarea unui proces înțeles ca o conștientizare a puterii interioare, spre exemplu momentul în care este lăsat să privească în oglinda fântânii sau a havulului lui Galadriel.

[4]Modorcea Grid, *Filmul românesc în context european*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2006, p. 409

După ce este salvat de personajul femin Arwen și dus la elfi, în *Lothlórien,* Frodo se trezește în locuințele acestora, în așternuturi albe, înconjurat de prietenii săi, vindecat cu ajutorul incantațiilor și a plantelor miraculoase. Albul mai poate simboliza neinițierea, inocența personajului, ipostază premergătoare călătoriei, în care hobbitul se va implica.

Contururile celor morți, aflați în munți, cărora li se adresează Aragorn, au siluete nedefinite, transparente, care emană o lumină aproape orbitoare, pe care privitorul nu o poate suporta. În riturile de inițiere, Mircea Eliade menționează faptul că albul reprezintă: „culoarea primei faze, aceea a luptei împotriva morții”[5], a cărei stare nu este una definitivă.

Observăm dualitatea luminii, prin prezența și absența acesteia: așa cum există o lumină diurnă, cu rol pozitiv, există și umbra din *Mordor*, o antilumină, cu rol negativ. Creaturile întunecate resping orice fel de contact cu lumina. Singurul element care întreține lupta cu negrul abisal al lumii este lumina, corespondent al sacrului. Referenți ai culorii negre sunt următoarele: călărețiii negri, mantiile sau veșmintele acestora, caii nazgûlilor, tenebrele din *Mordor,* asociate nopții fără umbră sau stele. Negrul este reprezentat prin intermediul personajului negativ Sauron sau prin legătura cu unele păsări psihopompe, funebre, care prevestesc moartea, precum sunt creaturile numite *crebaini*.

Toate visele lui Frodo sunt întunecate, deoarece acesta este în permanență hărțuit de duhurile nazgûlilor. Subteranele din valea *Mordorului* și minele din *Moria* sunt cufundate în beznă, sugerând o moarte progresivă a pământului și o neutralitate a lui, din punct de vedere fecund. Smârcurile din apropierea *Mordorului* sunt descrise, în film, în culori închise, întunecate, regizorul folosind combinații de culori, precum griul, negrul sau maroniul. Astfel, așa cum constată Jean Chevalier și Alain Gheerbrant în *Dicționarul de simboluri literare*, albul apusului este considerat culoarea mată al morții, tot așa cum trecerea lui Frodo în lumea de dincolo generează apariția unei lumini reci, prin ochii morților, ai nălucilor, care se aprind în apele mâloase, asociate smârcurilor. Totul pare a se sfârși, întrucât negrul anulează celelalte culori, care se întunecă.

Prin exteriorizare, albul este lipsit de perspectivă, comparativ cu albul din finalul filmului, secvență în care Frodo hotărăște să se alăture elfilor în marea călătorie, spre *Raiurile Gri*, un tărâm al nemuririi.

Dacă nu se lasă afectați de influențele negative ale răului, hobbiții sunt întotdeauna prezentați în lumină, fiind atrași de natură, de pământ, dar și de planul celest. Aceștia întrețin cu unele personaje pozitive sau cu unele forțe ale binelui, așa cum sunt Galadriel, Gandalf, Tom Bombadil sau ceilalți elfi, o legătură specială, pe care o respectă, fiind aleși să ducă la îndeplinire sarcini dificile, pe care ființele obișnuite nu le pot realiza. Frodo îi urmează pe Gandalf și pe Aragorn, dorind să rămână în lumină, deși inelul îl poartă în locuri periculoase, necunoscute, astfel încât acesta pierde coordonatele reale ale propriului drum.

Pornind de la metafora drumului de natură *mesianică,* care corespunde, întru totul, luminii și biruinței întunericului, prin lumină, pe care îl urmează Iisus și cei care cred în El: „Eu sunt lumina lumii; cel ce Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții”[6] (*Noul Testament,* Evanghelia după Ioan, Iisus este Lumina lumii, 8:12), traseul lui Frodo Baggins devine unul al năzuinței spre absolut, spre izbândă.

Elfii îi arată lui Frodo calea spre cunoaștere. Răspunsurile la alegerile pe care trebuie să le facă, pentru a discerne binele de rău, le primește în momente cruciale. În textul *Lucrarea harului dumnezeiesc în opera Sfântului Grigorie Palama,* Varsanufie Prahoveanul ne transmite faptul că: „Dumnezeu rămâne incognoscibil după Ființa Sa, dar se face cunoscut prin energiile sau lucrările dumnezeiești, care îl conduc, practic, pe om către El și prin care Dumnezeu vine în legătură personală, reală, cu lumea. Aceste lucrări se descoperă omului fie direct, prin contemplație mistică, fie indirect, prin contemplarea naturii.”[7]

[5]Apud Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* Editura Artemis, București, 1994, p. 76.
[6]*Biblia,* tipărită sub îndrumarea Patriarhului Bisericii Ortodoxe Române Teoctist, București, Editura Institutului Biblic, s.a., p.1216.
[7]Varsanufie Prahoveanul, *Lucrarea harului dumnezeiesc în opera Sfântului Grigorie Palama,* Editura Basilica, București, 2014, p.120.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei: Studii asupra imaginarului și fantasticului,* București, Editura Univers, 1999;
2. Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, București, Editura Univers, 1998;
3. *Biblia*, tipărită sub îndrumarea Patriarhului Bisericii Ortodoxe Române Teoctist, București, Editura Institutului Biblic, s.a.;
4. Chevalier, Jean, și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994;
5. Grid, Modorcea, *Filmul românesc în context european*, Craiova, Editura Aius PrintEd, 2006;
6. Tolkien, J.R.R, *Stăpânul Inelelor. Cele două turnuri*, București, Editura RAO, 2012;
7. Tolkien, J.R.R, *Stăpânul Inelelor. Frăția Inelului*, București, Editura RAO, 2012;
8. Tolkien, J.R.R, *Stăpânul Inelelor. Întoarcerea regelui*, București, Editura RAO, 2012;
9. Varsanufie Prahoveanul, *Lucrarea harului dumnezeiesc în opera Sfântului Grigorie Palama*, București, Editura Basilica, 2014.

*This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 Ŕ 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE)

ROMANIAN PROTOCRONISM: FROM COMPARATIVE HYPOTHESIS TO NATIONALIST IDEOLOGICAL DISCOURSE

Bogdan Ioan Macarie
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: *This study examines Romanian protocronism from a dual perspective: as a comparative cultural hypothesis formulated by Edgar Papu and as an ideological discourse instrumentalized by the nationalist-communist regime during the final decades of Nicolae Ceaușescu's dictatorship. Emerging in the cultural debates of the 1970s, protocronism initially designated the "anticipatory vocation" of Romanian culture, proposing that certain Romanian literary and artistic forms preceded developments commonly associated with Western modernity. In Papu's formulation, it functioned as a comparative hermeneutic strategy rather than a nationalist doctrine. Within the ideological climate of late communism, however, the concept was recoded into a political narrative of cultural exceptionalism and historical priority, serving as symbolic legitimization for the national-communist project. The article further situates this transformation within broader theoretical frameworks, drawing on Johan Huizinga's reflections on the ludic foundations of culture and Mikhail Bakhtin's theory of dialogism and carnival. From this perspective, ideological protocronism appears as a pseudo-ludic construct: a closed cultural game with fixed roles and predetermined narratives, offering a compensatory symbolic order within a society marked by repression and economic decline. Ultimately, the study argues that protocronism exemplifies how cultural concepts may be appropriated and resemanticized under authoritarian regimes. Rather than constituting a coherent doctrine, it operated as a discursive mechanism that obscured political realities while projecting an image of historical and cultural precedence.*

Keywords: *protocronism, Romanian cultural nationalism, comparative literature, cultural ideology, dialogism.*

Protocronismul românesc constituie unul dintre cele mai relevante exemple ale modului în care o ipoteză culturală neutră, dacă nu chiar naivă, poate fi transformată, într-un context istoric specific, într-un discurs ideologic de tip naționalist. Formulat de Edgar Papu ca instrument comparatist, conceptul a fost ulterior resemnificat, în anii național-comunismului, într-o retorică a superiorității culturale autohtone. Miza centrală a studiului de față o reprezintă analiza acestei transformări, pe fundalul socio-istoric al deceniilor șapte și opt ale secolului trecut. Este o perioadă a unor ample convulsii sociale (Brașov, Iași, Petroșani), dar și a confruntărilor culturale majore, cum este, de exemplu, cea dintre adepții sincronismului european și promotorii unei perspective protocroniste de tip naționalist. Nu este vorba doar despre o divergență teoretică, ci despre o tensiune structurală a culturii române moderne, în care sunt implicate opțiuni estetice, ideologice și instituționale distincte. Ea poate fi interpretată ca o confruntare culturală majoră a epocii, în care sunt angajate poziții critice divergente și strategii discursive complexe. În prim-plan se află personalități emblematice ale criticii literare românești, precum Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu etc., cărora li se alătură ceea ce Mircea Cărtărescu numește sugestiv „un «pluton» sau un «comando» de tineri insurgenți"[1]. Este vorba de un grup de tineri scriitori aflați în plin proces de afirmare, animați de idealul unei literaturi noi, originale, neînregimentate politic și, în același timp, sincronizate cu marile modele occidentale. *Cenaclul de luni*, înființat sub autoritatea și prestigiul lui Nicolae Manolescu, se erijează în „nucleul conștiinței de generație, nucleul valoric și ținta tuturor atacurilor antioptzeciste"[2]. Vizibilitatea crescândă a acestei grupări este însă însoțită de reacții critice virulente, provenite dinspre o zonă marcată de o viziune naționalist-conservatoare. Sub „umbrela indigenistă"[3] se află autori cu notorietate în epocă, precum Eugen Barbu, Adrian Păunescu, Corneliu Vadim Tudor, Fănuș Neagu, Paul Anghel etc. Aceștia, în baza unei notorietăți culturale mai mult sau

1 Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, [1999] 2024, p. 371.
2 *Ibidem*.
3 Alexandra Tomiță, *O istorie glorioasă. Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 166.

mai puțin justificate, având și sprijinul aparatului ideologic, promovează un discurs cultural centrat pe autohtonism și pe afirmarea unei presupuse superiorități naționale. Prin intermediul presei culturale și al intervențiilor publice, ei susțin o retorică identitară rigidă, dublată de atacuri frecvente și lipsite de fond critic la adresa noii generații. Paradoxal, această ofensivă contribuie la consolidarea vizibilității generației optzeciste, dar are și consecințe nedorite. *Cenaclul de Luni* este desființat, iar accesul tinerilor autori la publicare este restricționat, dacă nu chiar interzis: „Mai ales seria de atacuri furibunde […] au asigurat concentrarea neobișnuită a atenției publice asupra a ceea ce se întâmpla cu această generație insurgentă”[4].

În acest context, protocronismul, în forma sa ideologizată, începe să funcționeze ca instrument de presiune psihologică și de delimitare culturală. Conceptul își pierde, treptat, caracterul comparatist inițial și devine parte a unui mecanism mai amplu de legitimare ideologică. Reinterpretat și amplificat de discursul oficial, protocronismul este integrat într-o retorică național-comunistă menită să compenseze falimentul economic și social al regimului. În această etapă istorică asistăm la o mutație semnificativă, de la o ipoteză hermeneutică la un discurs rigid, orientat spre afirmarea unei continuități și chiar a unei superiorități absolute. Comunismul ceaușist poate fi interpretat, prin analogie (de ordin simbolic, nu factual) și prin schimbarea de paradigmă, drept un gulag mai puțin sângeros, dar nu mai puțin distructiv cultural și social, mai ales atunci când este servit eficient de retorica protocronistă. Pentru a înțelege această transformare, este utilă o raportare la mecanismele mai largi ale discursului totalitar. În acest sens, analogia cu universul concentraționar, consacrat de Alexandr Soljenițin, oferă un cadru interpretativ relevant. Dacă termenul „Gulag” desemna inițial un acronim administrativ pentru Administrația Generală a Lagărelor de Muncă, el ajunge, printr-un proces de resemantizare, să definească o realitate istorică și morală de o amploare extremă, chiar exterminatoare. În mod analog, protocronismul suferă o transformare semantică profundă: de la concept critic la instrument ideologic. Această mutație nu implică o echivalență de ordin factual între cele două fenomene, ci indică un mecanism similar de reconfigurare a sensului în contexte autoritare. În accepțiunea sa simbolică, se poate vorbi despre un „gulag cultural”, caracterizat nu prin represiune fizică nemijlocită, ci prin constrângeri discursive, prin limitarea libertății de exprimare și prin controlul instituțional al culturii. În acest cadru, protocronismul funcționează ca un limbaj de legitimare, contribuind la construirea unei imagini mistificate a identității naționale. Această dimensiune a constrângerii culturale se manifestă prin mecanisme diverse: marginalizarea vocilor critice, rescrierea selectivă a tradiției și instituționalizarea unor narațiuni identitare convenabile puterii. Astfel, protocronismul devine nu doar un concept teoretic deturnat, ci și un simptom al unei culturi sufocate de presiunea ideologică.

Pentru a fixa cadrul semantic al conceptului de protocronism și pentru a înțelege efectele relecturării acestuia în context ideologic, este util să pornim de la definiția lexicografică oferită de *Dicționarul de cuvinte recente* (DCR2)[5], care surprinde atât sensul, cât și circulația publicistică ale termenului. DCR2 ne oferă contextualizări suplimentare, pe lângă indicarea sensului și etimologiei, prin citări din sursa (aici fiind vorba de presa vremii: Luc. = Luceafărul, Sc. = Scânteia, Sec. 20 = Secolul 20, Săpt. = Săptămâna) în care a fost discutat termenul respectiv.

protocroníe s.f. „Ov. S. Crohmălniceanu: Tovarășul Ungheanu v-a propus două sensuri ale termenului protocronie, extrase din cartea dv. Unul însemnând originalitate simultană, altul însemnând anticipație. E. Papu: Una (o definiție) o implică pe cealaltă.” Luc. 15 X 77 p. 3 (din proto- + -cronie, după modelul lui sincronie; DEX-S)

protocronísm s.m. – Stabilirea priorității cu orice preț a unei idei, a unei teme etc.– „De multă vreme o carte de critică nu a tulburat apele prea liniștite ale vieții noastre literare ca această «Din clasicii noștri», cu subtitlul «Contribuții la ideea unui protocronism românesc», semnată de Edgar Papu [...]” „...eu nu-mi pot revendica decît paternitatea formulei de protocronism românesc, gîndit în opoziție cu ideea sincronismului [...]” Luc. 1 IX 79 p. 3. „Prof. Edgar Papu a numit fenomenul de anticipație cu un cuvânt care a iscat vîlvă: protocronism.” Sc. 29 VI 82 p. 4; v. și Sec. 20 5–6/74, 6/76, R. lit. 25 X 79 p. 8, Săpt. 7 XII 79 p. 3 (din proto- + cronie + -ism).

4 Mircea Cărtărescu, *Op. cit.*, p. 371.

5 Florica Dimitrescu, *Dicționar de cuvinte recente*, ediția a II-a, Editura Logos, București, 1997, p. 184.

protocroníst s.m. – Adept al protocronismului – „[...] protocroniștii replicau, de cele mai multe ori, cu argumente și exemple peremptorii.” Luc. 1 IX 79 p. 3 (din protocronie + -ist; DEX-S).

În sensul pe care i-l atribuie Edgar Papu, conceptul de protocronism desemnează „vocația anticipatoare (de precursorat) a literaturii române, care se adaugă, astfel, altor domenii (știință, artă, medicină, muzică etc.) în care se descoperiseră priorități care evidențiau virtuțile creatoare de excepție ale poporului român.”[6] Această ipoteză vizează existența unor priorități sau anticipări românești față de fenomene considerate, în mod curent, ca aparținând modernității occidentale. Formulat explicit de Edgar Papu într-un cadru intelectual încă relativ deschis, conceptul precede radicalizarea regimului ceaușist. Edgar Papu nu este însă un critic marginal sau conjunctural, ci în primul rând un comparatist excepțional, cu acces direct la un număr impresionant de culturi europene. Faptul acesta explică atât amploarea, cât și riscurile demersului teoretic al celui care traduce, pentru prima oară în limba română, integral, o carte fundamentală a culturii universale, romanul lui Cervantes *Don Quijote*. Autor al unor studii de pionierat despre barocul european și, în mod special, despre barocul românesc, implicat și în exegeza artelor plastice, savantul operează într-un orizont cultural care depășește cu mult cadrele unei ideologii locale. Receptarea sa postumă, mai ales prin prisma preponderent protocronistă, este injustă, reducționistă și ține mai degrabă de posteritatea polemică a conceptului și de reinterpretările ulterioare, decât de ansamblul operei sale critice. În articolele sale din *Secolul 20*, cât și în volumul *Din clasicii noștri*, Edgar Papu pune accent pe metoda comparatistă, nu pe dogma naționalistă. În accepțiunea sa inițială, protocronismul constituie mai degrabă o strategie hermeneutică aplicată istoriei culturale, prin identificarea de analogii, anticipări sau convergențe între creații românești și marile curente europene. Situat pe aceleași coordonate academice și enciclopedice, profesorul universitar Dan Zamfirescu (1933–2024), istoric literar și bizantinolog de prestigiu, este adesea asociat protocronismului românesc. Studiile sale dedicate literaturii vechi și continuității culturale autohtone (între care *Studii și articole de literatură română veche*) explorează ideea unei coerențe istorice a tradiției românești, situate la intersecția influențelor orientale și occidentale. Comentând accentul pus de Zamfirescu pe funcția sintetică a romanității românești între Orient și Occident, Edgar Papu subliniază: „Aci mi se pare a vedea cea mai solidă rațiune de ordin istoric și filosofic-cultural a unui protocronism românesc.” Această observație indică însă mai degrabă o apropriere interpretativă decât o atribuire de paternitate teoretică, ce îi revine indiscutabil lui Edgar Papu, a cărui retorică, la un înalt nivel estetic, rămâne preponderent eseistică, marcată de finețea analizei filologice și de absența implicării politice sau militante. Cultura română nu este, din această perspectivă, „superioară” altor culturi, ci capabilă de anticipări semnificative față de evoluțiile occidentale, fără a le nega influența sau importanța. Este o atitudine, sau mai degrabă o reacție la un complex de inferioritate culturală, decât o ideologie. Pentru a fi înțeles adecvat, conceptul trebuie raportat la tradițiile critice existente în cultura românească. De la Școala Ardeleană la Pârvan, Hasdeu, Xenopol, de la critica maioresciană a formelor fără fond la sincronismul lovinescian, aceste direcții configurează un fundal intelectual indispensabil. Școala Ardeleană pune accent pe unitatea națională, pe legitimarea culturii române în spațiul european, pe raționalism și pe limbă ca vectori ai identității. Prin contrast, paradigma lui Papu este mai puțin rațională și orientată spre comparația imaginativă la nivel cultural. Raportarea la Maiorescu și Lovinescu clarifică suplimentar poziția marelui savant. Maiorescu adoptă o atitudine sceptico-preventivă, avertizând asupra riscului „formelor fără fond”. Lovinescu, dimpotrivă, susține ulterior că nu fondul (realitatea socială, economică etc.) creează forma (instituțiile, cultura etc.), ci forma creează fondul. Diferența dintre cei doi nu este de principiu, ci de ritm și strategie, în condițiile în care, spre deosebire de prioritățile maioresciene, sincronismul lovinescian beneficiază de premise instituționale solide. Edgar Papu, polemizând, nu respinge această axă critică, ci o nuanțează: fenomenul cultural românesc poate anticipa, în anumite contexte, realizările marii culturi occidentale. Protocronismul său nu neagă contactul cu Occidentul, ci propune o revalorizare a creativității autohtone ca parte integrantă a culturii universale. Reanalizată din perspectiva câmpului cultural, „disputa” Papu - Lovinescu își pierde caracterul de simplă confruntare doctrinară și capătă semnificația unei tensiuni structurale a modernității românești. Sincronismul

6 Florian Roatiș, „Protocronismul și mândria de a fi român*”, în Bibliotheca septentrionalis*, nr. 59, decembrie 2022, www.bibliotecamm.ro/septentrionalis/revista_bs_59(2022).pdf consultat la 12.12.2025.

lovinescian rămâne expresia unui proiect de deschidere, circulație și modernizare, în timp ce protocronismul, în forma sa radicalizată și ideologizată, ilustrează riscul transformării unei idei legitime (Papu) într-un instrument de izolare și manipulare.

Receptarea critică a operei lui Edgar Papu și, implicit, a conceptului de protocronism, relevă existența unor direcții interpretative aflate adesea în opoziție: una demistificatoare, deconstrucționistă, și alta recuperatoare, de natură hermeneutică. Aceste direcții sunt ilustrate de pozițiile asumate, printre alții, de Mircea Mihăieș și Theodor Codreanu, ale căror interpretări nu doar că diferă în evaluare, ci și în premisele teoretice și în raportarea la contextul istoric. Perspectiva lui Mihăieș se înscrie într-un registru critic specific discursului postcomunist, caracterizat printr-o tendință accentuată de demistificare a construcțiilor ideologice ale perioadei ceaușiste. În lectura lui Mircea Mihăieș, volumul *Din clasicii noștri* este redus la statutul de text fondator al protocronismului ideologic, fiind interpretat prin prisma unei „obsesii a primordialității", care ar structura întregul demers al lui Papu. Strategia critică utilizată este una reductivă și polemică, în măsura în care juxtapune observații valide de istorie culturală cu ceea ce autorul consideră a fi „absurdități", sugerând o discontinuitate internă a discursului și chiar o posibilă interpretare de tip psihologizant sau chiar psihiatric. În acest cadru, protocronismul nu mai funcționează ca ipoteză comparatistă, ci ca simptom al unei logici interpretative derivate, vulnerabile la exagerări și distorsiuni. O astfel de abordare are meritul de a evidenția riscurile teoretice și consecințele ideologice ale conceptului, însă tinde să ignore nuanțele contextuale și intenția inițială a autorului, operând o suprapunere problematică între nivelul teoretic și cel al instrumentalizării politice ulterioare. În contrast, lectura propusă de Theodor Codreanu se configurează ca o încercare de recuperare și revalorizare a protocronismului în cadrul unei paradigme hermeneutice mai ample. Refuzând reducerea conceptului la derapajele sale ideologice, Codreanu insistă asupra caracterului său dialectic și asupra necesității de a-l înțelege în relație cu termenul complementar al sincronismului. În această perspectivă, protocronismul nu este o doctrină exclusivistă, ci o componentă a unei logici a antinomiilor, apropiată de modelul filosofic dezvoltat de Ștefan Lupașcu[7], în care tensiunea dintre contrariile culturale generează sens. Această logică a complementarității și a coexistenței contrariilor oferă un cadru teoretic fertil pentru reinterpretarea protocronismului dincolo de simpla opoziție față de sincronism. Astfel, tensiunea dintre anticipație și sincronizare nu se manifestă ca o contradicție ireconciliabilă, ci ca o relație dialectică, în sensul logicii terțului inclus formulată de Ștefan Lupașcu. Prin urmare, protocronismul, în forma sa inițială, poate fi înțeles nu ca negare a influențelor occidentale, ci ca expresie a unei dinamici culturale în care convergențele și anticipările coexistă cu procesele de receptare și sincronizare. O asemenea perspectivă permite depășirea interpretărilor reductive - fie ele polemic-demistificatoare, fie idealizant-recuperatoare - și deschide posibilitatea unei lecturi integratoare, în care cultura română este concepută ca spațiu de interferență și tensiune productivă între modele diferite de evoluție. În acest sens, protocronismul nu mai este o deviație ideologică, ci un simptom al unei structuri mai profunde a gândirii culturale, situate între diferență și convergență, între identitate și deschidere. Atitudinile aparent antagonice, ilustrate aici tipologic prin „cazurile" Mihăieș – Codreanu, reflectă nu doar opțiuni interpretative diferite, ci și două paradigme critice distincte. Pe de o parte, demersul lui Mihăieș privilegiază o lectură contextual-istorică, centrată pe efectele și derivațiile ideologice ale conceptului, chiar cu prețul unei simplificări a intenției teoretice inițiale. Pe de altă parte, Codreanu adoptă o perspectivă de tip recuperator, interesată de reabilitarea potențialului hermeneutic al protocronismului, chiar dacă acest lucru implică o relativizare a contextului politic în care conceptul a fost instrumentalizat. În acest sens, opoziția dintre cele două interpretări poate fi înțeleasă ca o tensiune între o critică a ideologiilor și o filosofie a culturii. Într-o

7 „Ștefan Lupașcu (sau Stéphane Lupasco) (1900–1988), filosof francez de origine română, este cunoscut pentru elaborarea unui complex sistem filosofic original, care integrează domenii precum fizica, biologia și psihologia într-o viziune unitară asupra universului. În centrul acestui sistem se află logica „terțului inclus", conform căreia contradicțiile nu se exclud reciproc în mod absolut, ci coexistă într-o relație dinamică, la niveluri diferite de realitate. Această perspectivă permite depășirea logicii clasice binare și deschide posibilitatea unei gândiri a complementarității. Viziunea sistemică propusă de Lupașcu este sintetizată de Nicolae Steinhardt în *Jurnalul fericirii*: „Există un univers Lupașcu, după cum există un univers newtonian ori un cosmos de Sitter. Lupașcu, de mă pot exprima astfel, e un fiziolog al universului, al funcționării sale. Ne-a deschis ochii asupra faptului [...] că viața și lumea sînt construite pe, cu și în sisteme."

abordare echilibrată, se impune evitarea ambelor extreme. Reducerea protocronismului la o simplă eroare teoretică sau la o patologie a discursului critic, pe de o parte, și idealizarea sa ca model hermeneutic universal, pe de altă parte, conduc la distorsiuni interpretative comparabile, deși de semn opus. O analiză riguroasă presupune, în primul rând, delimitarea clară între intenția comparatistă inițială a lui Papu, care viza identificarea unor convergențe și anticipări culturale, și utilizările ulterioare ale conceptului în cadrul discursului ideologic al național-comunismului. În al doilea rând, este necesară recunoașterea faptului că vulnerabilitățile interne ale teoriei, în special tendința de a privilegia ideea de prioritate culturală, au facilitat această deturnare. În fine, protocronismul trebuie înțeles nu doar ca un concept teoretic, ci și ca un simptom al tensiunilor structurale ale culturii române moderne, situată între aspirația spre sincronizare europeană și tentația unei autosuficiențe identitare.[8] Confruntarea Mihăieș - Codreanu este, în fond, una tipologică, întrucât avem de-a face cu două expresii ale unor atitudini critice recurente în istoria interpretării culturale: pe de o parte, o perspectivă demistificatoare, orientată spre deconstrucția ideologiilor și a exceselor discursive, iar pe de altă parte, o perspectivă recuperatoare, preocupată de revalorizarea potențialului hermeneutic al conceptelor. Vorbim, așadar, nu atât de arhetipuri în accepțiune strictă, cât de configurații paradigmatice ale gândirii critice, reflectând o tensiune structurală între analiză și integrare, între suspiciune și reabilitare. Din această perspectivă a polemicii culturale, personalități precum Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu și alții contestă tendințele protocroniste, atât pe cele pur teoretice asociate lui Papu, cât și pe cele ulterioare, ideologizate, pledând pentru racordarea la modernitatea europeană și criticând izolaționismul naționalist. În acest sens, Nicolae Manolescu reiterează ideea unui compromis ideatic, posibil naiv și involuntar, pe care o personalitate indiscutabil de talie europeană ca Edgar Papu a putut să îl comită, precum și consecințele ideologizării ulterioare a acestuia: „Este întrucâtva nedrept ca personalitatea lui Edgar Papu, comparatist excepţional, cunoscător al câtorva literaturi occidentale în limba de origine, traducător din spaniolă *(Don Quijote* în singura noastră versiune integrală), erudit cu bune studii în Italia şi în Austria, temeinic informat în istoria culturii, autor a trei cărţi de istoria artei înainte de 1948, să rămână legată de nefericita idee protocronistă. Asta cu atât mai mult cu cât nu suntem deloc siguri de intenţia adevărată a autorului eseurilor adunate în 1977 sub titlul *Din clasicii noştri,* de la care a pornit toată tevatura. Sigur e că alţii *(nomina odiosa,* care ar trebui şterse din istoria literaturii române) au exploatat o teză destul de inocentă în sine, făcând-o foarte convenabilă pentru naţional-comunismul ceauşist însetat de priorităţi, ca dovadă a superiorităţii noastre etnice. Lucrul cel mai grav care se poate spune despre ideea lui Papu este opoziţia ei declarată faţă de sincronismul lovinescian. E chiar de mirare că un om atât de fin şi de precaut ca Papu a putut pune fără să clipească semnul egalităţii între sincronism şi «năzuinţa ce alimentează o conştiinţă retardatară».[9]*"* În ciuda acestor derapaje mai mult sau mai puțin voite, Manolescu dă Cezarului ce i se cuvine: „Prin ce are mai original, *Din clasicii noştri,* ţine totuşi de speţa comparatismului călinescian, surprinzător şi insolit."[10] Istoria ne oferă numeroase exemple de concepte sau teorii elaborate în creuzete ale unei gândiri non-politice, dar care au fost ulterior deturnate în folosul unor ideologii totalitariste. Cazul paradigmei teoretizate de Edgar Papu ilustrează modul în care ideile pot dobândi o eficiență politică radical diferită de intențiile inițiale ale autorilor lor, devenind elemente de legitimare discursivă a unor proiecte dictatoriale. Dacă marile utopii filosofice au fost deturnate, prin lecturi dogmatice și interesate, în instrumente operative ale răului politic, protocronismul a funcționat într-un registru diferit, mai discret, dar nu mai puțin revelator. În contextul politic al anilor '70 – '80, el nu mai provoacă crime în masă și epurări, fiindcă se concentrează cu precădere asupra zonei culturale. Devine, în schimb, un instrument de discreditare a noilor generații de scriitori și încurajează tacit marile acțiuni de distrugere a mănăstirilor, bisericilor, monumentelor istorice, sistematizarea nu mai puțin criminală a satelor și, nu în ultimul rând, servește într-o mare măsură promovării și exacerbării cultului personalității. Protocronismul capătă astfel, în sens arendtian și în contradicție cu teoria comparatistă a lui Edgar Papu, valențele unei ideologii de

8 Theodor Codreanu, *A doua schimbare la față*, Editura Accent Print, București, 2024. Apud: Idem, „Protocronismul", în *Caiete de protocronism românesc,* nr. 2, s.a., ISSN 1844.
9 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: cinci secole de literatură,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008, pp. 898 – 201.
10 *Ibidem*.

comandă, ca „explicație totală” combinată cu o „logică implacabilă”, capabilă să organizeze realitatea și să producă norme aplicabile. Este validată, în felul acesta, apoftegma conform căreia „oriunde a domnit totalitarismul, el a încercat să distrugă esența omului”[11].

Pentru a înțelege modul în care protocronismul a devenit un discurs cultural cu funcție ideologică, este necesar un cadru de analiză care depășește strict istoria ideilor și include raportul dintre cultură și mecanismele puterii. O perspectivă importantă asupra apariției și consolidării protocronismului este oferită de Katherine Verdery, care plasează acest fenomen într-un context mai larg al ideologiilor naționale ale priorității culturale, observând existența unor precedente semnificative în discursul sovietic stalinist. În această lectură, ideea de prioritate culturală nu reprezintă o particularitate exclusiv românească, ci o parte a unei logici regionale a competiției simbolice, în care revendicarea întâietății funcționează ca instrument de afirmare identitară. Totodată, Verdery subliniază procesul prin care aceste idei sunt difuzate și instituționalizate prin rețele editoriale și dezbateri culturale, culminând cu o formă de legitimare politică în cadrul discursului oficial al regimului Ceaușescu[12]. Într-un alt registru teoretic, analiza mecanismelor de apropriere culturală poate fi aprofundată prin recursul la concepția lui Mihail Bahtin privind discursul dublu-intenționat, în care un enunț este recontextualizat și reinvestit cu o intenție semantică secundară. Din această perspectivă, practica protocronistă a relecturii și reeditării marilor figuri culturale poate fi înțeleasă ca un proces de transfer și acumulare a autorității simbolice, în care textele și numele sunt integrate într-o nouă rețea de sensuri, orientată spre consolidarea unei genealogii culturale auto-referențiale[13]. Din perspectiva lui Mihail Bahtin, limbajul și cultura sunt, prin natura lor, dialogice și polifonice: dialogismul presupune o interacțiune autentică între voci diferite, iar carnavalul implică o inversare eliberatoare a ierarhiilor, favorabilă criticii sociale și culturale. Naționalismul în cauză reproduce aceste forme doar aparent: dialogismul devine fals, polifonia este simulată, iar carnavalul, departe de a fi critic, se transformă într-o inversare sterilă, glorificatoare și compensatorie. Limbajul retoric se joacă astfel cu sensurile pentru a le bloca, creând un univers discursiv coerent intern, dar inaccesibil criticii reale. În această lumină, discursul protocronist poate fi descris drept un pseudo-carnaval. Animat heterofonic[14], acesta amintește, prin absurdul coerent și ludic, de logica inversată din *Alice in Țara Minunilor*. Deriva ideologică evidențiază cu o limpezime tulburătoare modul în care cultura poate fi pervertită atunci când lectura devine instrument de putere, iar criteriul critic este înlocuit de o pseudo-logică aservită unei ideologii totalitariste. Este, în sensul cel mai eseistic, o distopie de limbaj mai degrabă decât o distopie de fapt: un decor discursiv atent construit, care maschează realitatea, păstrând aparența sensului și a pluralității, fără a genera efecte normative sau instituționale.

Într-o altă ordine de idei, acest concept, în ipostaza sa ideatică și dintr-o perspectivă comparatistă și critică, nu ca o filiație directă, poate fi pus în relație nu doar cu carnavalescul lui Mihail Bahtin, ci și cu ludicul lui Johan Huizinga. Pornind de la premisa formulată de Huizinga în *Homo ludens*, jocul trebuie înțeles ca fundament cultural: cultura serioasă, perenă, se naște din joc, ritual și competiție. Jocul are propriile reguli, creează sens și ordine. Pe un palier antinomic, deriva ideologică protocronistă, ruptă complet de conceptul cultural al lui Papu, funcționează ca un joc colectiv. Regulile sunt clare (cine are voie să vorbească și cine nu), rolurile sunt fixe (eroi, trădători), iar câmpul este alegoric (Dacia, voievozi, poporul) cu alunecare iminentă spre cultul personalității. Pentru participanți, jocul nu este perceput ca ficțiune, ci ca realitate simbolică superioară. Exact ca la Huizinga, jocul creează o lume temporară cu reguli absolute. Diferența este însă de esență: în *Homo ludens*, jocul este fertil cultural. În protocronism jocul este închis și dogmatic, devenind un substitut al realității falimentare a dictaturii comuniste, marcată de austeritate, de cenzură, de o avalanșă de

11 Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, ediția a III-a, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București, 2014, p. 34.
12 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Editura Humanitas, București, 1994.
13 *Ibidem*.
14 Heterofonia este o formă de muzică polifonică în care vocile nu sunt total independente, ci interpretează aceeași melodie în variațiuni simultane (de exemplu, o voce cântă varianta simplă, alta o variantă ornamentată). Chiar dacă există mai multe voci, nu există voci distincte (alteritate) care să interacționeze de pe poziții diferite. Este un singur "fir" melodic, o identitate comună percepută diferit.

crize (existențială, etică, morală etc.). Nu în ultimul rând, frapează ignominia atacurilor grupului protocronist asupra „noului val" de scriitori și, prin extensie, asupra oricărei tendințe de sincronism, dialog și deschidere. Scopul este de a oferi, invariabil și redundant, o lume alternativă, eroică, coerentă și previzibilă - un pseudo-ludic compensatoriu. Din perspectivă bahtiniană sau rabelaisiană, carnavalescul presupune suspendarea ordinii oficiale, inversarea ierarhiilor și propensiunea râsului colectiv. Corporalitatea, excesul și pluralitatea sunt artefactele unui carnaval perpetuu, antidogmatic și antiautoritar. Protocronismul este, dimpotrivă, un pseudo-carnaval: aparent mobilizează masele, produce spectacole și exaltare colectivă, dar nu inversează ierarhii, nu relativizează puterea și nu acceptă ambiguitatea, nici contradicția. Este, prin urmare, anti-carnavalesc, deși utilizează forme carnavalești, adesea aberante prin grandoare și exces. Putem vorbi astfel despre un carnaval confiscat de putere, lipsit de râs autentic, dar saturat de subversiuni oficiale. Paradoxal, aceste excese contribuie, involuntar, la reactivarea lui Bahtin în adevărata sa dimensiune critică. Unde apare Bahtin cu adevărat? În bancurile politice, în replici subtextuale din teatru, film sau scheciuri TV, în atitudinea și în literatura neînregimentată a unor scriitori precum Ana Blandiana, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Mircea Ivănescu etc., dar, în egală măsură sau chiar mai mult, și în literatura postmodernistă.

Protocronismul românesc reprezintă un caz exemplar al modului în care un concept cultural poate fi transformat, prin lecturi mistificate, într-un discurs legitimant al puterii politice. În forma sa inițială, formulată de Edgar Papu, paradigma nu are vocația unei doctrine exclusiviste sau a unui sistem totalitarist inflexibil, ci reprezintă mai degrabă o încercare comparatistă de a revaloriza creativitatea culturală autohtonă și de a corecta percepția periferică asupra literaturii române în raport cu marile tradiții europene. În momentul în care conceptul ideatic este preluat și radicalizat de discursul național-comunist, sensul său se modifică profund. Această deviere ideologică încetează să mai fie o strategie hermeneutică și devine o retorică identitară rigidă, orientată spre mitologizarea trecutului și spre proclamarea unei continuități culturale absolute. În această formă ideologizată, el nu mai funcționează ca instrument critic, ci ca mecanism de legitimare a unui regim aflat în criză. În același timp, analiza fenomenului evidențiază și o dimensiune paradoxală. Prin excesele sale retorice și prin rigiditatea sa, protocronismul a stimulat, indirect, apariția unor forme de rezistență culturală. Literatura optzecistă, umorul absurd, teatrul subtextual sau bancurile politice au reactivat, în mod subversiv, dimensiunea dialogică și carnavalescă a culturii, în sensul descris de Mihail Bahtin. Privit din această perspectivă, această derivă ideologică apare ca un pseudo-carnaval organizat de putere: o mobilizare spectaculară a simbolurilor naționale, lipsită însă de pluralitatea, ambiguitatea și spiritul critic care definesc adevăratul carnavalesc cultural. În locul dialogului autentic între tradiții și influențe, el propune o lume închisă, dominată de mituri ale originii și ale superiorității culturale. De aceea, protocronismul nu poate fi înțeles exclusiv ca o eroare teoretică sau ca o simplă polemică literară. El reprezintă un simptom al tensiunilor structurale ale modernității culturale românești: tensiunea dintre deschidere și izolaționism, dintre sincronizare și autosuficiență, dintre dialogul cultural și mitologia identitară. Într-un sens mai larg, conchidem că o Cultură serioasă, perenă, originală și totodată sincronă nu se poate construi nici prin mimetism servil, nici prin autosuficiență ideologică. Între aceste două extreme, adevărata miză rămâne capacitatea unei tradiții culturale de a se reinventa permanent prin dialog, pluralitate și spirit critic.

BIBLIOGRAPHY:

1. APPLEBAUM, Anne, *Gulag: O istorie*, Editura Litera, București, 2023.
2. ARENDT, Hannah, *Originile totalitarismului*, ediția a III-a, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, Editura Humanitas, București, 2014.
3. BAHTIN, Mihail, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, Editura Univers, București, 1974.
4. BĂDESCU, Ilie, *Sincronism european şi cultură critică românească*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.
5. CĂLINESCU, George, *Istoria Literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
6. CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul romînesc*, Editura Humanitas, București, [1999]2024.
7. CESEREANU, Ruxandra, *Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conştiinţa românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
8. CIOTLOȘ, Cosmin, *Cenaclul de Luni: viața și opera*, Editura Pandora Publishing, București, 2021.
9. ELIADE, Mircea, *Profetism românesc*, vol. II, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.
10. HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere din limba olandeză de H. R. Radian, prefață de Gabriel Liiceanu, Editura Univers, București, 1977.
11. LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Litera, Chișinău, 1998.
12. MAIORESCU, Titu, *Critice*, Editura Albatros, București, 1998.
13. MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, II, III, Editura Minerva, București, 1980-1983.
14. MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române: cinci secole de literatură,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
15. PAPU, Edgar, *Din clasicii noştri*, Editura Eminescu, București, 1977.
16. PAPU, Edgar, *Feţele lui Ianus*, Editura Eminescu, București, 1970.
17. SIMION, Eugen, E. *Lovinescu scepticul mântuit*, Editura Cartea Românească, București, 1971.
18. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. 1-4, Editura Litera Internațional, Chișinău, 1998.
19. SOLJENIȚIN, Alexandr, *Arhipelagul Gulag,* Editura Univers, București, 2008.
20. STEINHARDT, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Editura Polirom, Iași, 2008.
21. TOMIȚĂ, Alexandra, *O istorie glorioasă. Dosarul protocronismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2007.
22. VERDERY, Katherine, *Compromis şi rezistenţă. Cultura rpmână sub Ceauşescu*, Editura Humanitas, București, 1994.
23. ZAMFIRESCU, Dan, *Istorie și cultură (1955-2003), vol. 2. 1955-2003. Ctitorii României moderne. Prezențe în contemporaneitate,* Editura Roza Vânturilor, București, 2003.
24. CODREANU, Theodor, *A doua schimbare la față*, Editura Accent Print, București, 2024. Apud: Idem, „Protocronismul”, în *Caiete de protocronism românesc,* nr. 2, s.a., ISSN 1844.
25. PAPU, Edgar, „Protocronismul românesc”, în *Secolul 20*, nr. 5 – 6 (160 – 161), București, 1974.
26. PAPU, Edgar, „Protocronism și sinteză”, în *Secolul 20*, București, 1976. Apud: Ionuț ȚENE, „Edgar Papu sau actualitatea protocronismului românesc”, în *Luceafărul*, anul XI, nr. 2 (122), februarie 2019.
27. PARAPIRU, Theodor, „Expresii celebre: Arhipelagul Gulag”, în *AXIS LIBRI*, an II, nr.5, decembrie 2009.

28. DIMITRESCU, Florica, *Dicționar de cuvinte recente*, ediția a II-a, Editura Logos, București, 1997.
29. MARCU, Florin, *Marele dicționar de neologisme*, Editura Saeculum Vizual, București, 2007.
30. CHAPPLE, Amos, *Gulag Archipelago: 50 Years After The 'Bomb' That Exploded Lies Of Soviet Rule,* Solzhenitsyn's Son Recalls Book's Impact, consultat la 16 decembrie 2025 pe site-ul
31. https://romania.europalibera.org/a/soljenitin-50-de-ani-de-la-arhipelagul-gulag/32711809.html.
32. MNLR, *Evocare Edgar Papu – 25 de ani de la moarte. Între sincronism și protocronism*, https://mnlr.ro/en/evocare-edgar-papu-25-de-ani-de-la-moarte, consultat la 14 decembrie 2025.
33. PARAPIRU, Theodor, „E*xpresii celebre. «Arhipelagul Gulag»”*, în *AXIS LIBRI*, an II, nr. 5, decembrie 2009, consultat la 14 decembrie 2025 pe site-ul https://istoriiregasite.wordpress.com/2013/01/25/arhipelagul-gulag.
34. ROATIȘ, Florian, „Protocronismul și mândria de a fi român*”, în Bibliotheca septentrionalis*, nr. 59, decembrie 2022, www.bibliotecamm.ro/septentrionalis/revista_bs_59(2022).pdf, consultat la 12 decembrie 2025.

CULINARY LEXICON AS AN EXPRESSION OF IDENTITY AND MEMORY IN THE NOVEL GLASS GARDEN BY TATIANA ȚÎBULEAC

Cristia Cucoş
PhD Candidate, "Alecu Russo" Bălţi State Univeristy, Republic of Moldova
Oxana Chira
Assoc. Prof., PhD, "Alecu Russo" Bălţi State Univeristy, Republic of Moldova

Abstract: *The novel* Glass Garden *by Tatiana Țîbuleac portrays the realities of the Soviet period and perestroika through the narrative voice of Lastochka, a girl adopted by Tamara Pavlovna, a Russian-speaking woman. The text incorporates Russian borrowings and untranslated expressions, thereby constructing a hybrid linguistic space that is highly relevant for analyzing the relationship between language, identity, and cultural representation.*

Building on this premise, the study investigates the role of gastronomic terms as lexical units with semantic, pragmatic, and symbolic functions. Considered as culturemes, these terms go beyond their denotative dimension, becoming carriers of cultural and social values specific to the Soviet context. The analysis is based on the compilation of a corpus of gastronomic terms extracted from the Romanian source text, selected according to their cultural relevance and contextual frequency.

These terms are examined from semantic, pragmatic, and cultural perspectives, with particular emphasis on textual integration strategies (retention, adaptation, contextualization). The article also addresses the issue of untranslatability generated by cultural differences and by the target audience's varying degrees of familiarity with Romanian gastronomic realities.

The findings demonstrate that the strategies used to render culinary lexicon significantly influence the reception of the text and its cultural accessibility, while also contributing to the construction of narrative atmosphere and character identity. The study highlights the author's role as a cultural mediator and emphasizes the importance of gastronomic vocabulary in shaping a literary aesthetics grounded in everyday experience.

Keywords: *gastronomic lexicon, linguistic identity, untranslatability, contemporary literature, Soviet space*

Introducere

Literatura contemporană din Republica Moldova acordă o atenție deosebită problematicii identității, memoriei și contactului intercultural. În acest context, romanul *Grădina de sticlă* de Tatiana Țîbuleac se remarcă printr-o construcție narativă profund senzorială și memorială, în care experiența corporalității și a cotidianului sovietic este transpusă prin intermediul unui limbaj expresiv și plurilingv.

Metodologia cercetării îmbină analiza semantică, interpretarea discursivă și perspectiva sociolingvistică asupra lexicului gastronomic. Corpusul cercetării include aproximativ 70 de unități lexicale și structuri gastronomice extrase din romanul *Grădina de sticlă* de Tatiana Țîbuleac, selectate în funcție de frecvența contextuală, relevanța culturală și valoarea simbolică. Analiza urmărește funcțiile identitare, memoriale, metaforice și plurilingve ale termenilor culinari, precum și rolul acestora în reprezentarea experienței sovietice și postsovietice. Studiul utilizează metode de analiză semantică, discursivă și sociolingvistică, completate de perspectiva memoriei culturale și perspectiva metaforei conceptuale

Romanul include indirect numeroase referințe la istoria Republicii Moldova, presupunând astfel un anumit grad de familiaritate a cititorului cu realitatea istorică și sociolingvistică a spațiului basarabean. În acest context, sunt relevante aspecte precum prezența îndelungată a limbii ruse și a alfabetului chirilic la nivel politic, administrativ, social și cultural, precum și marginalizarea și denigrarea limbii române în perioada dominației Imperiului Rus și, ulterior, a regimului sovietic. Prin urmare, pentru o receptare mai profundă și mai nuanțată a textului, cititorul are nevoie de anumite cunoștințe prealabile privind contextul istoric și realitățile culturale ale Republicii Moldova.

În ceea ce privește interacțiunea romanului cu limba rusă și cu alfabetul chirilic, autoarea păstrează în text grafia originală a unor unități lexicale și expresii, fără a recurge la transliterare. Această strategie textuală contribuie la autenticitatea discursului narativ și la reconstrucția fidelă a spațiului multilingv specific epocii reprezentate. Totodată, utilizarea directă a caracterelor chirilice facilitează receptarea textului de către cititorii familiarizați cu limba rusă, care pot citi și înțelege nemijlocit lexemele și structurile inserate în roman.

Trebuie subliniat faptul că discursul narativ al romanului valorifică frecvent imagini gastronomice, precum „prăjituri în trei straturi cu nucă pisată" (Țîbuleac, 2025, p. 19), denumiri culinare specifice spațiului basarabean, cum ar fi „brânzoaice" (Țîbuleac, 2025, p. 23), precum și metafore alimentare expresive: „slănina și jumările au învins, cum se vede, razele și mișeii" (ibidem, p. 156). Aceste structuri lexicale și stilistice contribuie la configurarea unui spațiu multicultural și multilingv specific Basarabiei sovietice și postsovietice. În acest context, lexicul culinar nu îndeplinește exclusiv o funcție descriptivă, ci participă activ la construirea memoriei colective, la evocarea experiențelor cotidiene și la reprezentarea relațiilor identitare, sociale și culturale. Maurice Halbwachs consideră că memoria individuală este întotdeauna construită în raport cu memoria colectivă a grupului social (Halbwachs, 1992, p. 38). Din această perspectivă, lexicul gastronomic din *Grădina de sticlă* contribuie la reconstruirea unei memorii colective specifice experienței sovietice și postsovietice

Analiza corpusului evidențiază prezența unor termeni precum „borș", „găluște", „chefir", „vareniki", „kartoșca" sau „selyodca", care reflectă contactul permanent dintre limba română, limba rusă și elementele regionale specifice spațiului basarabean. Totodată, aceste structuri lexicale contribuie la individualizarea personajelor și la reconstruirea atmosferei sociale și istorice.

Din această perspectivă, se poate afirma că lexicul gastronomic devine un instrument esențial de reprezentare a memoriei, a corporalității și a identității plurilingve. Prin urmare, obiectivul prezentului studiu constă în analiza funcțiilor simbolice și culturale ale lexicului culinar din romanul *Grădina de sticlă*, cu accent asupra dimensiunilor identitare, memoriale și stilistice.

Lexicul gastronomic și funcția identitară

În romanul *Grădina de sticlă*, referințele culinare contribuie semnificativ la reprezentarea unui spațiu multicultural și plurilingv specific perioadei sovietice și postsovietice. În acest context, observația lui Eugen Coșeriu, potrivit căreia „Limbajul reflectă cultura nonlingvistică; el este actualitatea culturii" (Coșeriu, 1994, p. 139), devine relevantă pentru interpretarea funcției lexicului gastronomic în textul literar. Astfel, denumirile alimentare, imaginile gastronomice și practicile culinare funcționează ca markeri identitari și culturali, reflectând coexistența și interferența mai multor comunități etnice, lingvistice și culturale în spațiul basarabean. Totodată, aceste elemente contribuie la reconstrucția memoriei colective și la conturarea unei identități culturale marcate de plurilingvism și hibriditate culturală.

Analiza corpusului demonstrează frecvența unor termeni precum „borș", „vărzări", „găluște", „chefir", „slană" sau „vareniki", care aparțin unor tradiții culinare diferite și ilustrează contactul dintre cultura română, rusă și ucraineană. În acest context, hrana devine un spațiu simbolic al interferențelor culturale și al memoriei colective.

Un exemplu relevant îl constituie termenul „mămăligari", utilizat cu valoare depreciativă pentru desemnarea moldovenilor. Trebuie evidențiat faptul că alimentul tradițional depășește aici funcția denotativă și devine un indicator simbolic al diferenței culturale și sociale. Astfel, lexicul gastronomic participă la reprezentarea alterității și a tensiunilor identitare specifice spațiului sovietic moldovenesc.

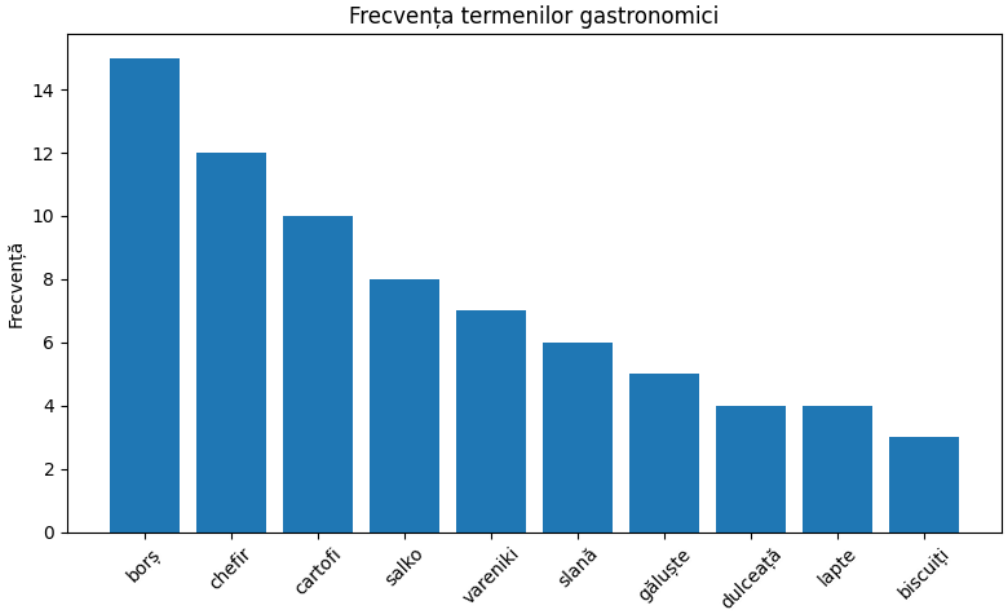
Din perspectivă teoretică, aceste structuri lexicale pot fi interpretate prin prisma conceptului de „culturemă", formulat de Els Oksaar. Potrivit autoarei, culturemele reprezintă „unități purtătoare de informație culturală specifică unei comunități" (Oksaar, 1988, p. 27). În romanul Tatianei Țîbuleac, expresii și denumiri culinare precum „matematica o mâncam pe pâine" (Țîbuleac, 2025, pp. 72–73), „perje", „prăsade" sau „baraboaice" (ibidem, p. 77) funcționează ca asemenea unități simbolice ale identității culturale și ale memoriei colective. Aceste elemente lexicale nu reflectă doar

particularități ale limbajului cotidian basarabean, ci și experiențe istorice, practici sociale și forme de apartenență culturală specifice spațiului reprezentat în roman.

Diagrama „Frecvența termenilor gastronomici” evidențiază distribuția lexicală a principalelor unități culinare identificate în corpusul romanului *Grădina de sticlă* de Tatiana Țîbuleac. Analiza statistică demonstrează predominanța termenilor asociați alimentației cotidiene și memoriei colective specifice spațiului sovietic moldovenesc.

Se observă faptul că termenul „borș” înregistrează cea mai mare frecvență în corpus, având valoare simbolică și identitară semnificativă. Din perspectivă culturală, „borșul” reprezintă un aliment emblematic pentru spațiul est-european și sovietic, fiind asociat atât cu tradiția culinară familială, cât și cu experiența cotidianului colectiv. Frecvența ridicată a acestui lexem confirmă rolul hranei ca element central al memoriei culturale și al reprezentării identitare.

Totodată, termenii „chefir” și „cartofi” ocupă poziții dominante în distribuția lexicală. Aceste produse alimentare sunt specifice alimentației cotidiene din perioada sovietică și reflectă realismul social al discursului narativ. Prezența constantă a acestor unități lexicale contribuie la reconstruirea unei atmosfere marcate de precaritate, rutină și supraviețuire.



Totodată, lexicul culinar contribuie la individualizarea personajelor prin intermediul unor imagini metaforice și expresii sugestive, precum „coadă de câine” sau „sită de mătase” (Țîbuleac, 2025, p. 112), precum și la reprezentarea apartenenței sociale și culturale: „a mâncat întotdeauna din mijlocul pâinii, nu din firimiturile altora” (ibidem, p. 143). În acest context, hrana nu constituie doar un element al cotidianului sau al decorului narativ, ci se transformă într-un limbaj simbolic al identității, al memoriei și al experienței istorice.

Memorie culturală și traumă

Romanul, scris în limba română, este totodată un roman despre limbi, multilingvism și politica lingvistică, inspirat din experiențele autoarei din perioada sovietică din Republica Moldova. Textul include numeroase cuvinte și expresii în limba rusă, fapt ce constituie o provocare semnificativă pentru traducătorii romanului. În contextul Moldovei sovietice, diglosia dintre limba rusă și limba română locală — percepută adesea ca inferioară și instabilă din punct de vedere identitar și politic — este reprezentată frecvent în discursul narativ. Astfel, interacțiunea dintre limbi și dintre sistemele de scriere devine una dintre temele centrale ale romanului.

Eva Kenderessy afirmă, în studiul său consacrat romanului *Grădina de sticlă*, că „refuzul autoarei de a translitera cuvintele rusești servește la sublinierea dificultății pe care o reprezenta pentru protagonistă învățarea unei noi limbi și trecerea de la una la alta – moldovenească scrisă cu caractere latine după 1989” (Kenderessy, p. 30). În acest context, păstrarea grafiei chirilice și a elementelor

rusești în forma lor originală contribuie la autenticitatea discursului și la reprezentarea traumelor lingvistice și identitare generate de schimbările istorice și politice.

Prin urmare, *Grădina de sticlă* nu poate fi redus exclusiv la un roman despre traducere sau interpretare, dar se configurează mai degrabă ca o cronică a vieții cotidiene într-o societate multilingvă, surprinzând tensiunile dintre limbi, identități și memorii culturale, precum și experiența unei copilării marcate de tranziții politice, sociale și lingvistice. Un aspect esențial al discursului gastronomic îl constituie relația dintre hrană, memorie și traumă colectivă. Referințele culinare contribuie la reconstruirea experienței cotidianului sovietic și evocă precaritatea socială, lipsurile materiale și strategiile de supraviețuire specifice perioadei respective.

Numeroase structuri lexicale evidențiază experiența foametei și a insuficienței alimentare: „mâncare de drum: ouă fierte și chiftele puturoase cu usturoi" (Țîbuleac, 2025, p. 105), „jumătăți de porci și kile de unt" (Țîbuleac, 2025, p. 147), „a mâncat întotdeauna din mijlocul pâinii, nu din firimiturile altora" (ibidem, p. 143) sau „crema de ghete – dacă o ungeai pe pâine, iar apoi o rădeai când se usca, obțineai un fel de tartină cu gust de alcool" (ibidem, p. 99). Aceste imagini gastronomice configurează un univers al penuriei și al degradării cotidiene, specific spațiului sovietic reprezentat în roman.

Trebuie remarcat faptul că asemenea structuri depășesc nivelul realismului descriptiv și dobândesc o puternică valoare simbolică. Hrana nu mai reprezintă exclusiv o necesitate biologică, ci devine expresia precarității existențiale, a insecurității sociale și a unei memorii colective marcate de lipsuri, frică și supraviețuire. În acest context, imaginile culinare funcționează ca forme de recuperare și transmitere a experienței traumatice.

Dimensiunea traumatică este exprimată explicit și prin reflecția narativă: „Ce este durerea altui om pe lângă propria foame?" (Țîbuleac, 2025, p. 102). Această structură evidențiază faptul că experiența foametei afectează nu doar corporalitatea individului, ci și relațiile sociale, solidaritatea umană și percepția morală asupra lumii. Foamea apare astfel ca o experiență-limită, capabilă să modifice raportarea individului la sine și la ceilalți.

Din perspectiva teoriei memoriei culturale formulate de Jan Assmann, hrana și practicile culinare pot fi interpretate ca forme simbolice ale memoriei colective. Potrivit autorului, memoria culturală reprezintă „ansamblul formelor simbolice prin care o comunitate conservă și transmite experiențe colective" (Assmann, 2011, p. 37). În acest sens, lexicul gastronomic din *Grădina de sticlă* depășește funcția estetică sau descriptivă și devine un instrument de conservare a memoriei istorice și a traumelor colective asociate spațiului sovietic și postsovietic.

Totodată, anumite produse alimentare precum „dulceața", „înghețata", „biscuiții" sau „cocteilurile de lapte" sunt asociate cu fragmente ale copilăriei și cu momente de siguranță afectivă. În opoziție cu imaginile foametei și ale precarității, aceste referințe introduc o dimensiune nostalgică și intimă a memoriei personale. Din perspectiva teoriei formulate de Pierre Bourdieu, gusturile alimentare și practicile culinare reflectă apartenența socială și diferențele culturale dintre grupuri. Autorul subliniază faptul că preferințele alimentare nu reprezintă simple alegeri individuale, ci sunt determinate de habitusul social și de experiențele colective ale indivizilor (Bourdieu, 1984, p. 190). Prin urmare, lexicul culinar funcționează simultan ca expresie a traumei și ca formă de conservare afectivă a experienței cotidiene.

Metaforizarea prin termeni gastronomici

Analiza romanului evidențiază frecvența metaforelor construite prin intermediul lexicului gastronomic. Termenii culinari sunt integrați în structuri figurative care exprimă fragilitatea, corporalitatea și experiențele afective ale personajelor.

Expresii precum „gol ca o păstaie" sau comparația „ca niște conserve de pește" accentuează vulnerabilitatea și depersonalizarea indivizilor într-un context social opresiv. Astfel, sintagma „ca o pâine netăiată" transformă alimentul într-un reper imagistic pentru reprezentarea corporalității și a plenitudinii fizice.

Deosebit de expresivă este și formularea: „Ochii îi străluceau în toate culorile, răsuflarea îi era rece ca o otravă și mirosea a migdale" (Țîbuleac, 2025, p. 86). Asocierea dintre mirosul de migdale

și ideea de seducție sau pericol demonstrează modul în care experiența senzorială este transpusă metaforic în plan simbolic. Din perspectivă teoretică, aceste structuri pot fi interpretate prin teoria metaforei conceptuale elaborată de George Lakoff și Mark Johnson. Autorii afirmă că „metafora reprezintă un mecanism fundamental al gândirii și conceptualizării experienței" (Lakoff, Johnson, 1980, p. 3).

În romanul Tatianei Țîbuleac, metaforele gastronomice contribuie la construirea unei estetici narative bazate pe senzorialitate și corporalitate. În acest context, reflecția lui Pierre Nora, potrivit căreia „Locurile memoriei se nasc și trăiesc din sentimentul că nu există memorie spontană" (Nora, 1984, p. 24), devine relevantă pentru interpretarea modului în care experiențele senzoriale activează memoria individuală și colectivă în discursul literar.

Astfel, gusturile „tartină cu gust de alcool" (Țîbuleac, 2025, p. 99), mirosurile „A țâșnit un miros alb, tânăr, ca un norișor de zahăr" (ibidem, p. 18) și consistențele „Ciopleam în ele ca în unt" (ibidem, p. 161) — contribuie la configurarea unei memorii afective și corporale a experienței cotidiene. Aceste imagini senzoriale depășesc funcția descriptivă și transformă experiența hranei într-un limbaj simbolic al memoriei, al identității și al supraviețuirii.

Prin intermediul metaforelor gastronomice, romanul reconstruiește nu doar universul material al copilăriei și al cotidianului sovietic, ci și dimensiunea emoțională și traumatică a existenței. Hrana devine astfel un mediu de articulare a memoriei culturale și afective, în care corporalitatea, nostalgia și experiența istorică se intersectează în mod simbolic.

În consecință, metaforizarea prin termeni culinari reprezintă una dintre strategiile stilistice esențiale ale discursului narativ.

Multilingvism și interferențe lexicale

Trebuie subliniat faptul că romanul *Grădina de sticlă* constituie un spațiu textual relevant pentru analiza contactului lingvistic și a hibridizării culturale. Discursul narativ integrează numeroase rusisme, regionalisme și ucrainisme care reflectă realitatea plurilingvă și multiculturală a spațiului basarabean.

Romanul include indirect multiple referințe la istoria Republicii Moldova, presupunând astfel un anumit grad de familiaritate a cititorului cu realitatea istorică și sociolingvistică a regiunii. Din această perspectivă, devin relevante aspecte precum prezența îndelungată a limbii ruse și a alfabetului chirilic la nivel politic, administrativ, social și cultural, precum și marginalizarea limbii române în perioada dominației Imperiului Rus și a regimului sovietic. Prin urmare, pentru o receptare mai profundă a textului, cititorul are nevoie de anumite cunoștințe privind contextul istoric și realitățile culturale ale Republicii Moldova.

În ceea ce privește interacțiunea dintre limba română, limba rusă și alfabetul chirilic, autoarea păstrează grafia originală a unor unități lexicale și expresii, fără a recurge la transliterare. Menținerea grafiei originale favorizează autenticitatea sociolingvistică a discursului și receptarea directă a elementelor plurilingve, contribuind totodată la reconstruirea fidelă a spațiului multilingv reprezentat în roman.

Termeni precum „salko", „selyodca", „kartoșca", „maisky" sau „baraboaice" funcționează ca indicatori ai interferențelor lexicale și ai contactului dintre limbi și culturi. Aceste structuri lexicale reflectă nu doar oralitatea discursului basarabean, ci și procesele de hibridizare culturală și identitară specifice spațiului sovietic și postsovietic. Totodată, ele contribuie la individualizarea vocii narative și la configurarea unui univers textual plurilingv.

Fenomenul poate fi interpretat prin prisma conceptului de „heteroglosie" formulat de Mihail Bahtin, potrivit căruia romanul integrează „multiple voci sociale și lingvistice aflate într-o relație permanentă de interacțiune" (Bakhtin, 1981, p. 263). În acest sens, discursul narativ din *Grădina de sticlă* devine un spațiu al dialogului dintre limbi, registre și identități culturale diferite.

Romanul, scris în limba română, este totodată un roman despre limbi, multilingvism și politica lingvistică, inspirat din experiențele autoarei din perioada sovietică din Republica Moldova. Prezența frecventă a cuvintelor și expresiilor rusești constituie o provocare importantă pentru traducătorii textului. În Moldova sovietică, diglosia dintre limba rusă și limba română locală — percepută adesea

ca inferioară și instabilă din punct de vedere identitar — apare constant în structura romanului. Astfel, interacțiunea dintre limbi și sisteme de scriere devine una dintre temele centrale ale textului.

Eva Kenderessy afirmă, în studiul său consacrat romanului *Grădina de sticlă*, că „refuzul autoarei de a translitera cuvintele rusești servește la sublinierea dificultății pe care o reprezenta pentru protagonistă învățarea unei noi limbi și trecerea de la una la alta – moldovenească scrisă cu caractere latine după 1989” (Kenderessy, p. 30). În acest context, păstrarea grafiei originale contribuie la reprezentarea traumelor lingvistice și identitare generate de schimbările istorice și politice. Romanul *Grădina de sticlă* se configurează ca o cronică a vieții cotidiene într-o societate multilingvă, surprinzând tensiunile dintre limbi, identități și memorii culturale.

Totodată, aceste structuri lexicale ridică probleme importante de traductibilitate și transfer cultural. În numeroase situații, termenii regionali și gastronomici nu dispun de echivalențe perfecte în alte limbi, deoarece sunt strâns legați de realități culturale specifice spațiului basarabean.

Din această perspectivă, teoria lui Lawrence Venuti privind opoziția dintre „domesticire” și „exotizare” devine relevantă. Potrivit autorului, traducătorul trebuie să decidă între adaptarea culturală a termenilor și păstrarea alterității lingvistice și culturale (Venuti, 1995, p. 20). În cazul romanului analizat, conservarea unor termeni precum „salko” sau „kartoșca” contribuie la păstrarea specificului cultural și la marcarea explicită a spațiului sovietic est-european. Astfel, lexicul plurilingv nu are doar o funcție stilistică, ci devine un mijloc de conservare a memoriei culturale și a identității lingvistice specifice spațiului reprezentat în roman.

Prin urmare, plurilingvismul și interferențele lexicale reprezintă componente fundamentale ale identității narative și culturale din *Grădina de sticlă*.

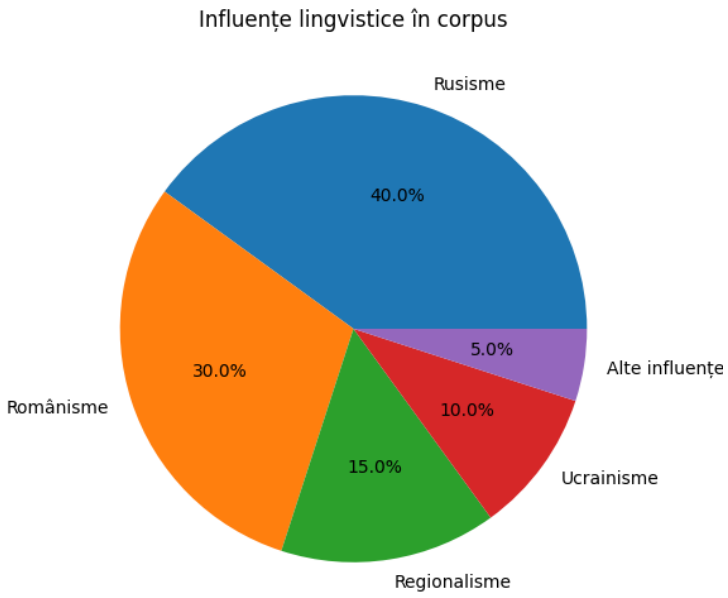


Diagrama evidențiază structura plurilingvă a lexicului gastronomic identificat în romanul analizat și confirmă caracterul hibrid al discursului narativ. Distribuția procentuală a influențelor lexicale reflectă contactul permanent dintre limba română și limbile spațiului sovietic, în special limba rusă.

Se observă faptul că rusismele dețin ponderea dominantă în corpus, reprezentând 40% din totalul unităților analizate. Această predominanță lexicală demonstrează influența majoră exercitată de limba rusă asupra cotidianului și asupra limbajului personajelor din perioada sovietică. Termeni precum „selyodca” sau „kartoșca” contribuie la reconstruirea autenticității sociolingvistice și la reprezentarea unui univers cultural marcat de bilingvism și interferență lingvistică. Totodată,

frecvența ridicată a rusismelor confirmă statutul limbii ruse ca limbă dominantă în spațiul sovietic moldovenesc.

Românismele ocupă poziția secundară, cu un procent de 30%, fapt care evidențiază păstrarea identității lingvistice românești în structura discursului narativ. Termeni precum „borș", „găluște", „slană" sau „vărzări" funcționează ca markeri ai tradiției culinare locale și ai memoriei culturale românești. Din această perspectivă, coexistența românismelor și a rusismelor reflectă tensiunea identitară specifică spațiului basarabean.

Regionalismele reprezintă 15% din corpus și contribuie la individualizarea discursului și la redarea oralității specifice mediului basarabean. Prezența acestor unități lexicale accentuează dimensiunea autentică și confesivă a narațiunii și susține caracterul realist al reprezentării sociale și culturale.

Totodată, ucrainismele însumează 10% din totalul influențelor lingvistice. Acest aspect demonstrează existența unui contact intercultural mai larg în spațiul est-european și reflectă interferențele istorice și geografice specifice regiunii. Chiar dacă procentul este mai redus, aceste elemente contribuie la consolidarea caracterului multicultural al discursului.

Categoria „alte influențe", reprezentând 5%, indică existența unor elemente lexicale marginale provenite din alte surse lingvistice și culturale. Deși au o pondere redusă, acestea completează imaginea unui univers textual plurilingv și hibrid.

Concluzii

Analiza lexicului gastronomic din romanul *Grădina de sticlă* demonstrează faptul că hrana și limbajul alimentar depășesc funcția descriptivă și devin instrumente esențiale de reprezentare a memoriei, identității și experienței colective. Romanul valorifică memoria gustului ca mecanism de recuperare a experiențelor copilăriei și a traumelor colective asociate spațiului sovietic și postsovietic. Totodată, referințele la acumularea produselor alimentare și la valoarea simbolică a hranei sugerează indirect experiența cozilor, a penuriei și a deficitului alimentar specific economiei sovietice. În acest context, hrana dobândește o puternică valoare afectivă și simbolică, depășind funcția strict biologică. Termenii culinari contribuie la reconstruirea cotidianului sovietic moldovenesc și la configurarea unui spațiu cultural marcat de plurilingvism, precaritate și traumă. În același timp, metaforele gastronomice și imaginile senzoriale transformă experiența corporalității într-un limbaj simbolic al memoriei, al supraviețuirii și al identității afective. Gusturile, mirosurile și consistențele devin forme de activare a memoriei individuale și colective, contribuind la reconstruirea atmosferei sociale și emoționale specifice copilăriei sovietice.

Analiza corpusului evidențiază faptul că rusismele, regionalismele și culturemele culinare participă la construirea unei identități plurilingve și hibride. Totodată, lexicul gastronomic funcționează ca formă de conservare a memoriei colective și ca expresie a experienței istorice și culturale specifice spațiului basarabean. Menținerea termenilor specifici epocii sovietice contribuie la autenticitatea sociolingvistică a discursului și la reconstruirea unui univers textual marcat de contact lingvistic și hibridizare culturală.

Romanul construiește un imaginar alimentar sovietic în care hrana depășește funcția biologică și devine expresia memoriei, a supraviețuirii și a identității culturale. În acest context, produsele alimentare și practicile culinare reflectă atât precaritatea cotidianului sovietic (cozile sovietice, deficitul alimentar, rusismele etc.), cât și experiențele afective asociate copilăriei și memoriei colective.

Prin urmare, romanul Tatianei Țîbuleac valorifică lexicul culinar ca instrument estetic și simbolic fundamental, integrând dimensiuni identitare, memoriale, sociale și afective într-o construcție narativă profund senzorială și plurilingvă. În acest sens, hrana devine nu doar un element al cotidianului, ci și un limbaj simbolic al memoriei, al corporalității și al experienței istorice colective

BIBLIOGRAPHY:

1. Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge University Press.
2. Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
3. Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press.
4. Coșeriu, E. (1994). *Socio- și etnolingvistica. Bazele și sarcinile lor*. Știința
5. Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
6. Kenderessy, E. (2024). *Analysen zur Interdiskursivität / Analyses of Interdiscursivity Studies in Foreign Language Education,* (Vol. 14). KIRSCH-Verlag
7. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
8. Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire.* (Vol.1). Gallimard
9. Oksaar, E. (1988). *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften.
10. Țîbuleac, T. (2025). *Grădina de sticlă*. Cartier.
11. Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.

FOUR NOVELISTS OF THE 1960S GENERATION: CONSTANTIN ȚOIU, D.R. POPESCU, NICOLAE BREBAN, AUGUSTIN BUZURA

Alina Neculachi
PhD Candidate, University of Bucharest

Abstract: *The novelists of the 1960s Generation reestablish a connection with world literature, aligning the Romanian novel with the great universal novels of the time. Their novels offer approaches that, when reread in a contemporary context, captivate the reader, moving beyond the obligation to the political novel about the obsessive decade. The writers of the 1960s did not merely write narratives intended to accuse or highlight real problems; beyond these aspects, the themes and techniques employed ensure the novels' enduring relevance.*

Keywords: *Neomodernism, novel, communism, memory, truth*

Prozatorii șaizeciști refac legătura cu proza universală, sincronizând romanul românesc cu marile romane universale ale vremii. Romanele propun formule care, la o relectură în contextul contemporan, incită, fascinează cititorul, dincolo de îndatorarea față de romanul politic despre obsedantul deceniu. Șaizeciștii nu au scris doar narațiuni prin care urmăresc să acuze vinovații sau să evidențieze probleme reale; dincolo de aceste aspecte, tematica și tehnicile folosite asigură perenitate romanelor.

Constantin Țoiu

Constantin Țoiu (1923-2012) este unul dintre cei mai cunoscuți prozatori șaizeciști, scrierea romanelor ample fiind completată de eseistică, publicistică și memorii [volumele *Destinul cuvintelor* – 1971, *Pre texte* – 1973, *Alte pre texte* – 1977, *Prepeleac* – 1991, *Caftane și cafteli* – 1994, *Morbus diaboli* – 1998, *Răvașe din Kamceatka* – 2000, *Memorii din când în când*, vol. I-III – 2003/2004/2006, *Vrăjeli (de buzunar)* – 2007, *Memorii întârziate* – 2009, *Memorii. Vederi din Prepeleac. V* – 2010]. Debutând cu un roman-anchetă (*Moartea în pădure*, 1965), cunoaște gloria cu *Galeria cu viță sălbatică* (1976), talentul fiindu-i reconfirmat de succesul romanului *Căderea în lume* (1987) – precedat de nu mai puțin apreciatele *Însoțitorul* (1981) și *Obligado* (1984) –, dar și de *Barbarius* (1999) ori de *Istorisirile Signorei Sisi* (2006).

Galeria cu viță sălbatică se bucură de multe cronici încă de la apariție; mai mult, primește Premiul Uniunii Scriitorilor (în 1977) și Premiul Academiei Române (în 1978). Interesant prin tehnici, romanul-anchetă prezintă numeroase destine din mai multe perspective, narațiunea la persoana a III-a împletindu-se armonios cu narațiunea la persoana I. Avem de-a face ori cu o strategie – un narator care cunoaște totul despre toate personajele, un demiurg, ori, așa cum remarcă Mioara Apolzan, poate fi intenționat acest joc, Isac preferând să stea în umbră: „Capitolul IX marchează transformarea naratorului în personaj, atribuirea acestui rol și celorlalte personaje fiind o etapă intermediară. Astfel, narațiunea este organizată din punctul de vedere al unui singur personaj, devenind o povestire cu focalizare fixă. Naratorul, regizându-și trecerea de la persoana I la persoana a III-a, se retrage pentru a apărea, pentru a deveni el însuși personaj."[1]

Corina Tiron afirmă că *Galeria cu viță sălbatică* este „un roman care din momentul apariției a atras atenția publicului avizat și nu numai. Însă el nu mai poate reprezenta un document de epocă pentru publicul contemporan. De altfel, aceasta nici nu pare să fie intenția autorului. E mai mult un proces de conștiință în care personajele scormonesc trecutul, sondează adânc în prezentul opac; toate aceste eforturi converg în construirea unui edificiu de apărare."[2] Romanele politice nu reprezintă, desigur, documente istorice, există suficiente volume de memorii și manuale de istorie care se ocupă

[1] Mioara Apolzan, *Casa ficțiunii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 47.
[2] Corina Tiron, *PROZA. Constantin ȚOIU,* Galeria cu viță sălbatică, în „Observator cultural", nr. 13/2000, articol disponibil online la: https://www.observatorcultural.ro/articol/proza-constantin-toiu-galeria-cu-vita-salbatica/

cu veridicitatea faptelor; literatura își propune doar să schițeze destine ficționale și să contureze atmosfera epocii. „Constantin Țoiu are în același timp *șansa* și *neșansa* de a fi pasionat de lecția de istorie pe care i-a predat-o contemporaneitatea”[3] (consideră Monica Lovinescu), astfel Chiril Merișor sondează, într-adevăr, un prezent prea opac, cu neguri istorice de nepătruns, pierzând acest proces kafkian încă dinainte să înceapă.

„Regăsim dimensiunea retro a Istoriei cu sertare și capcane, depănată ambiguu și multiplu-subversiv, în romanele *Însoțitorul* (unde e brevetat personajul-însoțitor, cronicar al istoriei secrete) și *Obligado* (inspirat de figura defunctei soții, actrița Karin Rex, prietenă cu Jeni Acterian) care, deși bine scrise, nu se mai ridică la același nivel”[4], constată Paul Cernat. Capodoperele rămân, deci, *Galeria cu viță sălbatică* și *Căderea în lume*, cel de-al doilea fiind un „roman politic cu sertare a cărui optică eretică asupra istoriei interbelice, în special a mișcării legionare și a raporturilor sale cu comunismul, a fost uneori judecată prin aceeași grilă simplificatoare și brutal politizată ca și *Delirul* lui Marin Preda în chestiunile Ion Antonescu și N. Ceaușescu. De fapt, «filosofia» lui Țoiu e mult mai artistă, mai sofisticată și, în ultimă instanță, mai umană în secretoșenia ei voluptuoasă decât a tuturor procurorilor de serviciu, dublată de rafinamentele unui maestru al prozei de atmosferă.”[5] Asistat de Negotei, Babis Vătășescu urmărește reconstituirea vieții unchiului său, rezolvând un complicat puzzle alcătuit din numeroase mărturii în care prezentul se amestecă cu trecutul, adevărul cu minciuna, factualul cu iraționalul.

Dumitru Radu Popescu

D.R. Popescu (1935-2023) se remarcă atât prin importantele funcții deținute de-a lungul anilor (printre care: redactor-șef al revistelor „Tribuna”, respectiv „Contemporanul”; președintele Uniunii Scriitorilor în perioada 1982-1990; director general al Editurii Academiei Române), cât și prin eseuri, piese de teatru, proză scurtă ori romane (apreciate pentru tehnicile și procedeele utilizate – de exemplu, multiple elemente de realism magic): *Fuga* – 1958 (debut), *Somnul pământului* – 1965, *F* – 1969, *Vânătoarea regală* – 1973, *Cei doi din dreptul Țebei* – 1973, *O bere pentru calul meu* – 1974, *Împăratul norilor* – 1976, *Ploile de dincolo de vreme* – 1976, *Orașul îngerilor* – 1985, *Paolo și Francesca și al treisprezecelea apostol* – 1998 etc., apreciate și recompensate prin numeroase premii: Premiul Uniunii Scriitorilor (în anii 1964, 1969, 1974, 1977 și 1980) și Premiul Academiei Române (1970).

„Plăcerea pentru parabolă creează în ciclul romanesc început cu *F* (1969) – *Vânătoarea regală* (1973), *Cei doi din dreptul Țebei* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *Împăratul norilor* (1976) – o tensiune simili-mitologică. Umanitatea aceasta umilă tinde astfel la înscrierea în universalitate. Dar pactul posibil este până la urmă un impact, în ciuda faptului că personajul central are atât de multe valențe ilustrative (simbolice), pentru că traiectul său narativ se ramifică la infinit, el sfârșește exact în punctul… inițial. Dimensiunea lui este, se pare, linia circulară. Mort într-un roman, Moise revine în celelalte și halucinează imprevizibilul. Coborât din parabolă, el va sfârși tot în parabolă: el vine «de dincolo de vreme», din legenda biblică. Ticălos și inocent, criminal și sfânt, Moise este proba edificatoare a universului închis, ramificat în adâncime”[6], afirmă Costin Tuchilă. Criticul recunoaște valoarea prozatorului D.R. Popescu, precum și aplecarea acestuia spre mitologie, parabolă și simbolic, dar și meritele de a-l fi creat pe Moise, un personaj astfel construit încât să întrupeze principii dihotomice. Tuchilă[7] consideră că romancierul adoptă modelul lui Faulkner, particularizându-l pentru a-l apropia de viziunea personală.

Romanul *Vânătoarea regală* (1973) îl aduce pe culmile gloriei pe D.R. Popescu, conform exegezei, datorită arhitecturii și perspectivei narative. „Considerate în sine, faptele narate sunt numai pretexte și încifrează semnificații depășind cu mult materialitatea lor, multe episoade includ simbolul, metafora sau capătă caracter de alegorie, de parabolă. Discontinuitățile, ruperile de nivel, derogările

[3] Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*, Editura Humanitas, București, 2014, p. 352.
[4] Paul Cernat, *Constantin Țoiu 94*, articol disponibil online la: https://mnlr.ro/constantin-toiu-94/
[5] *Ibidem*.
[6] Costin Tuchilă, *În căutarea adevărului*, în „Luceafărul”, nr. 46/1984, p. 6.
[7] Costin Tuchilă, *Dumitru Radu Popescu și lupta cu istoria*, în „Contemporanul”, nr. 6/2014, articol disponibil online la: https://www.contemporanul.ro/modele/dumitru-radu-popescu-si-lupta-cu-istoria.html

de tot soiul de la normal, ancorarea în excentric, amestecul de tragic și grotesc, de sublim și ilar au rolul de a compune o lume în care totul e răsturnat, în care nu funcționează reguli, criterii. O lume în același timp încordată într-un crâncen efort al ieșirii din sine, al autodepășirii, o lume străbătând hățișurile unui timp presupus a fi al unei geneze, dar care duce (cum avea să se dovedească mai târziu) la o fundătură istorică. Deocamdată se speră în evoluții benefice. Temeliile vechii societăți au fost sfărâmate, oamenii trec dintr-o existență în alta."[8], crede Dumitru Micu.

Lumea *răsturnată* se constituie din întâmplări neobișnuite, la limita realului, la limita credibilului (de exemplu, mersul pe picioroange sau bâlciul straniu, ori visele nefirești). D.R. Popescu folosește tehnici moderne în scrierea acestui roman (care pare a fi un șir de nuvele la o primă vedere a unui cititor mai puțin/ne-avizat), discontinuitatea fiind una dintre cele mai spectaculoase.

„În *Vânătoarea regală*, fantasticul, miraculosul, macabrul, simbolicul, elementul polițienesc, cronica evenimentelor prezente și cronica imperfectă a faptelor din trecut se combină în narațiune și ating chiar o performanță epică, păcălind mereu cititorul. Însă păcălirea face parte din scenariu, surpriza intră în stilul reprezentării, ambiguitatea nu este numai un mod de a sugera complicațiile vieții, dar chiar un stil de viață"[9], consideră Eugen Simion. Îmbinarea acestor categorii estetice și a strategiilor adiacente îi oferă lectorului subiecte de analiză – însă acesta nu ar trebui să se lase păcălit de ambiguitatea care tronează în acest roman. Analepsele care produc alterarea cronologiei prin (re)întoarcerea la evenimente din trecut distrug logica temporală a cărții, complicând și mai mult situațiile epice.

Romanul *Vânătoarea regală* este o alegorie politică în care autorul a încercat să prezinte cruzimea totalitarismului (remarcă Eugen Negrici[10]) deoarece era dezamăgit de diluarea (sau chiar distrugerea) tradițiilor din satele românești, odată cu instaurarea comunismului, propunându-și să acuze și vinovații reali, fără menajamente și reușind să prezinte adevărul, în ciuda (auto)cenzurii.

Nicolae Breban

Nicolae Breban (n. 1 februarie 1934) se afirmă prin romane ca *Francisca* – 1965 (lucrare distinsă cu Premiul „Ion Creangă", acordat de Academia Română), *În absența stăpânilor* – 1966, *Animale bolnave* – 1968 (premiat de Uniunea Scriitorilor, apreciat de critică), *Îngerul de gips* – 1973, *Bunavestire* – 1977, *Don Juan* – 1981, *Drumul la zid* – 1984, *Pândă și seducție* – 1992, *Jiquidi* – 2007 etc., dincolo de volumele de teatru, memorii, publicistică, eseuri ori chiar traduceri. Într-un studiu publicat în 1988, Anton Cosma[11] consideră că se poate vorbi despre două etape distincte în creația autorului, în prima (romanele apărute între 1965 și 1973) evidențiindu-se aplicarea spre psihanaliză și universul interior al indivizilor; în timp ce în a doua (romanele din perioada 1977-1984), mistica se împletește cu ironia.

De altfel, în toate romanele brebaniene se remarcă subiectivitatea folosită cu abilitate pentru conturarea personalității, așa cum vor ilustra trimiterile către romanul de analiză psihologică (cu influențe venite dinspre romanul polițist) *Animale bolnave* – titlul face referire la maladia generală care a cuprins personajele ancorate în minciună, disimulare și mascare a sentimentelor și faptelor.
În majoritatea romanelor scriitorilor generației '60, spațiul este claustrant, atmosfera este apăsătoare; autorii preferă cronotopurile închise, care, la nivel simbolic, trimit la ideea de carceral, de detenție (în perfectă concordanță cu regimul opresiv).

Gabriel Dimisianu afirmă, în *Prozatori de azi*, că spațiul romanului *Animale bolnave* e limitat de perimetrul orășelului, conturându-se o „atmosferă tipică de roman al universurilor închise (…). Trăirile acestor indivizi captivi sunt ele însele marcate de un accent obsesiv și halucinatoriu, deformând contururile reale ale faptelor"[12], de aici apar situațiile dificile, neînțelegerile, crima și inechitatea împărțirii puterii, în general.

[8] Dumitru Micu, articolul despre D.R. Popescu, în *Dicționarul general al literaturii române*, P/R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 349.
[9] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, pp. 202-203.
[10] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Iași, 2019, p. 469.
[11] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, vol. I (Realismul), Editura Eminescu, București, 1988, p. 224.
[12] Gabriel Dimisianu, *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 68.

Într-un articol din 2017, Ștefan Baghiu[13] remarcă paradoxurile romanului *Animale bolnave*: pe de o parte, avem de-a face cu un roman polițist, dar, pe de altă parte, „punerile în abis succesive dau impresia unui roman intelectualizat și livresc, în ciuda aerului naturalist care survolează pasaje întregi”[14]. De asemenea, Baghiu studiază schemele puterii din roman, foarte interesant fiind, în opinia sa, cazul lui Miloia, supus nu doar unei persoane/unui lucru, ci atât față de Krinitzki, cât și față de învățătură, „în general doar pentru a-și satisface, în subsidiarul acțiunii, propriile vanități și dorințe de putere”[15].

De altfel, Krinitzki reprezintă o figură a puterii pentru ceilalți muncitori, însă această putere devine obositoare: „Pentru Krinitzki, puterea mare pe care o deține în cadrul sectei este deseori o povară: el se teme ca nu cumva să fie glorificat excesiv ca personaj, ca persoană, mai ales când trebuie să meargă la interogatoriu și discipolii săi se împotrivesc”[16] („Mateiaș și Alexandrescu, interogându-l pe Krinitzki, devin mizanscene ale puterii lumești”[17]).

Augustin Buzura

Augustin Buzura (1938-2017) a fost medic psihiatru, redactor, apoi secretar de redacție al revistei „Tribuna” din Cluj, președinte al Fundației Culturale Române și al Institutului Cultural Român.

În 1960 a debutat în revista „Tribuna” din Cluj cu nuvela *Pământ*, la puțin timp (în 1963) apărându-i volumul de debut, *Capul Bunei Speranțe*. Proza scurtă este succedată de romane: *Absenții* – 1970, *Fețele tăcerii* – 1974, *Orgolii* – 1977, *Vocile nopții* – 1980, *Refugii* – 1984, *Drumul cenușii* – 1988, *Recviem pentru nebuni și bestii* – 1999, *Raport asupra sincerității* – 2009, *Deceniul X* – 2013. „Romanele lui, începând cu *Absenții* (un splendid roman de tip existențialist modern) și continuând cu *Fețele tăcerii, Orgolii, Vocile nopții, Refugii, Drumul cenușii, Recviem pentru nebuni și bestii, Raport asupra singurătății*, fac din unghi moral, social și estetic, cronica lumii românești în evoluția ei tulbure și dramatică, timp de aproape o jumătate de secol. Luptându-se cu cenzura și cu dogmele ideologice ale regimului totalitar, Buzura a voit și – trebuie să spunem – a reușit să spună adevărul despre această lume scoasă din tradițiile, valorile ei, destrămată, risipită și împinsă spre un utopic viitor promițător, care, bineînțeles, n-a fost niciodată atins”[18], scrie Eugen Simion în „Caiete critice”. În operele sale, Buzura explorează – prin tehnici împrumutate din psihologie, sondări interioare, fluxul conștiinței, fluxul memoriei involuntare, monologul interior, dezbaterea morală, stilul indirect liber – drama intelectualului, de obicei neînțeles, mai ales de/în contextul politic, constrâns de cenzură, uimit de nedreptăți. Prin subiectele abordate, prin descrierea temerilor și traumelor personajelor, obligate să renunțe la individualitate, Buzura devine un opozant al regimului.

De exemplu, în *Absenții,* romanul de debut bine primit, care îl consacră, predomină analiza psihologică, la persoana I, și se prezintă regretul protagonistului de a nu-și putea atinge idealurile. Medicul psihiatru Mihai Bogdan, protagonistul, face parte din categoria intelectualilor. Personajul își analizează atent trecutul în timpul unei crize existențiale. Mihai Bogdan este urmărit de sentimentul de singurătate și se gândește la eșecul său pe toate planurile: în plan sentimental, moartea logodnicei Magda într-un accident de mașină în drum spre un congres; pe plan profesional, Profesorul publică lucrările sale și se bucură de gloria care ar fi trebuit să îi aparțină lui.

Retrospecția involuntară este întreruptă de vizitele lui Nicolae și a domnului Jules. Ritualul efectuat în pădure i-a produs viziunea unui paricid, dar ulterior, personajul își recapătă încrederea în sine, încercând să se automotiveze.

Dan Toma din *Fețele tăcerii* trece, de asemenea, prin nedreptăți cauzate de intervenția altor personaje. Acesta este un jurnalist căruia nu i se permite să scrie conform viziunii sale (care

[13] Ștefan Baghiu, *Subgenurile „de consum” și „literatura majoră”: „Animale bolnave” de Nicolae Breban*, în „Transilvania”, nr. 2/2017, pp. 5-9, articol disponibil online la: https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2018/02/02_Stefan_Baghiu.pdf
[14] *Ibidem*, p. 6.
[15] *Ibidem*, p. 7.
[16] *Ibidem*, p. 7.
[17] *Ibidem*, p. 8.
[18] Eugen Simion, *Augustin Buzura sau despre „rezistența prin cultură”*, în „Caiete critice”, nr. 7/2017, p. 4, articol disponibil online la: https://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/CC-07-2017.pdf

contrastează cu viziunile ideologice specifice epocii); în ciuda acestui aspect, se hotărăște să investigheze cazul controversat al unui fost chiabur și al unui activist (Augustin Buzura dovedindu-se, astfel, un maestru al strategiilor subversivității).

„Cu *Fețele tăcerii*, Augustin Buzura nu-și diversifică atât tipologia personajului, cât tehnica de abordare a acesteia; discursul narativ al acestui roman propune modalitatea anchetei, a verificării unui adevăr din perspectiva mai multor puncte de vedere consemnate de ziaristul pentru care omul se identifică cu calitatea faptelor sale”[19], este de părere Ioan Holban; criticul constată, în continuare, cum Dan Toma (jurnalistul care ancheta figuri ale puterii) devine el însuși anchetat, autoanalizându-se îndelung, prin monolog interior și prin confesiune.

„Pentru Augustin Buzura, literatura nu reprezintă o supra-realitate pur fantasmatică, o «creatură» net diferită de autorul ei, ci este realitatea însăși. Prozatorul nu inventează personaje, ci constituie urzeala pe care se aplică desenele vocilor românești. Felul de literatură pe care o practică Augustin Buzura ține de o direcție a prozei ultimelor decenii preocupată cu precădere de investigarea adevărului. Situată în descendența romanului psihologic interbelic, își rezolvă, în sensul punerii problematice în ecuație a existenței, structura și perspectiva, în seama unui eu în derivă pentru care istoria rămâne un fundal exterior.”[20], notează Irina Petraș, observând atât descendența psihologismului lui Buzura, cât și dorința de a găsi vinovații declinului unei națiuni, conducătorii și legiuitorii, farsorii comuniști în poziții nemeritate.

În concluzie, romanele propun formule care, la o relectură în contextul contemporan, incită, fascinează cititorul, dincolo de îndatorarea față de romanul politic despre obsedantul deceniu, astfel, tematica și tehnicile folosite asigură perenitate romanelor; mai mult, în anii ’70, scriitura prozatorilor se sincronizează cu experimentele postmoderne, anticipând unele dintre formulele optzeciste prin inserția kitsch-ului, prin devalorizarea parodică a miturilor, trădarea sacrului etc.

[19] Ioan Holban, *Generația 60. Romancierii: Augustin Buzura*, în „România literară”, nr. 4-5/2021, articol disponibil online la: https://romanialiterara.com/2021/02/generatia-60-romancierii-augustin-buzura/

[20] Irina Petraș, *Literatură română contemporană*, Editura Ideea Europeană, București, 2008, p. 240.

BIBLIOGRAPHY:

1. ***, *Dicționarul general al literaturii române*, P/R, Editura Univers Enciclopedic, București.
2. Apolzan, Mioara, *Casa ficțiunii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.
3. Baghiu, Ștefan, *Subgenurile „de consum" și „literatura majoră": „Animale bolnave" de Nicolae Breban*, în „Transilvania", nr. 2/2017, pp. 5-9, articol disponibil online la: https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2018/02/02_Stefan_Baghiu.pdf
4. Cernat, Paul, *Constantin Țoiu 94*, articol disponibil online la: https://mnlr.ro/constantin-toiu-94/
5. Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan*, vol. I (Realismul), Editura Eminescu, București, 1988
6. Dimisianu, Gabriel, *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1970
7. Holban, Ioan, *Generația 60. Romancierii: Augustin Buzura*, în „România literară", nr. 4-5/2021, articol disponibil online la: https://romanialiterara.com/2021/02/generatia-60-romancierii-augustin-buzura/
8. Lovinescu, Monica, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*, Editura Humanitas, București, 2014.
9. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Iași, 2019
10. Petraș, Irina, *Literatură română contemporană*, Editura Ideea Europeană, București, 2008.
11. Simion, Eugen, *Augustin Buzura sau despre „rezistența prin cultură"*, în „Caiete critice", nr. 7/2017, p. 4, articol disponibil online la: https://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/CC-07-2017.pdf
12. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.
13. Tiron, Corina, *PROZA. Constantin ȚOIU,* Galeria cu viță sălbatică, în „Observator cultural", nr. 13/2000, articol disponibil online la: https://www.observatorcultural.ro/articol/proza-constantin-toiu-galeria-cu-vita-salbatica/
14. Tuchilă, Costin, *Dumitru Radu Popescu și lupta cu istoria*, în „Contemporanul", nr. 6/2014, articol disponibil online la: https://www.contemporanul.ro/modele/dumitru-radu-popescu-si-lupta-cu-istoria.html
15. Tuchilă, Costin, *În căutarea adevărului*, în „Luceafărul", nr. 46/1984.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU. AN EXCURSION INTO THE HALLIPS' UNIVERSE, FROM THE UNTANGLED VIRGINS TO BACH'S CONCERTO

Teodora Fărăgău
Master's Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş
Ionela Cecilia Şulea
Teacher in state gymnasium education and Educational adviser at University „Dimitrie Cantemir" from Târgu Mureș
Maria Zamfira Căbuz
Teacher in state high school education „Transilvania" College of Economy from Târgu Mureș

Abstract: *In the first part of this article, we will review some works of the author that are under the influence of interwar modernism. The author remained in literary history as one of the most important voices of interwar prose, being nicknamed the "European Sea" for his effort to synchronize the Romanian novel with the European one.*

In the second part of this article, we will analyze her literary career that was marked by her collaboration with the magazine "Viața românească" and, later with the "Sburătorul" Cenacle.
In the third part of this article, we will conclude our analyze with the main idea that the masterpiece of the cycle, the novel Concerto in Music by Bach, proposes a broader structure, abandoning the perspective of the single spotlight and adhering to the multiplicity of perspectives.

Keywords: *modernism, the fragmentary, lavish concert, novel.*

1. Introduction

Interwar modernism represents a period of radical transformation in Romanian literature, being defined by the efforts to desynchronize national culture with the European spirit. This movement was promoted and theorized by Eugen Lovinescu within his circle and the magazine *Sburătorul*.

Synchronism represents the fundamental principle which claimed that the literature needs to adopt the themes, forms and ideas of contemporary European culture.

Among the features of modernism prose, we have the urbanization and intellectualization, the transition of the traditional novel, named by Nicolae Manolescu in *Arca lui Noe*, doric novel, to the ionic novel, defined by the subjectivity and narrative centering within a consciousness, authenticity, focusing on the pure experience, immediate experience, and the rejection of the calophilic style in the favor of the sincere confession and the full representation of concrete, introspection and the psychological analysis, being two modern techniques of the soul investigation, like a lucid self-analysis and the exploration of the deep layers of consciousness, the technique of the reflector character by narrating events filtered through the perspective of a character who "sees" and also interprets the reality, the subjective time, to be more exactly chronology is replaced by inner duration, where past and present overlap according to the flow of memory and sensations; the stream of consciousness, a technique that seeks to render the chaotic and continuous movement of thoughts and impressions, abandoning the traditional hierarchies of significance among events; the themes of illness and heredity, where illness, often serves as a pretext for analyzing the boundary between life and death; and the relativism of perspective, in which truth is no longer unique and objective, but depends on each character's point of view, leading to a multiplicity of perspectives on the same situation.

Hortensia Papadat-Bengescu was active under the influence of interwar modernism and has remained in literary history as one of the most important voices of interwar prose, being nicknamed "The Great European" for her effort to synchronize the Romanian novel with European one, advocating for the modernization of literature through the adoption of urban themes and psychological analysis. Nevertheless, her masterpiece corpus is not particularly extensive, an opinion

supported by Suzana Miron and Elizabeta Rosca: "the most important female prose writer of Romanian literature in the 20th century, with an exceptional literary destiny, yet a far from spectacular bibliography."[1]

Born on December 8, 1876 in Ivești, Galați Country, Hortensia Papadat-Bengescu was the daughter of General Dimitrie Bengescu and the teacher Zoe Ștefănescu. At the age of 20, she married the magistrate Nicolae Papadat, a fact that delayed her literary debut because of her home responsibilities and the many relocations through various cities of the country.

2. Literary Carrer

Her literary career was born after her collaboration with the magazine *Viața Românească* and later with the *Sburătorul* literary circle. She was a volunteer nurse for the *Crucea Roșie* during the First World War, this experience helped her create the novel *Balaurul*. She passed away on March 5, 1955, at Bucharest, after a period of marginalization and illness under the communist regime.

Her main work is made up of the Hallipa Trilogy, which includes the novels: The Disheveled Maidens (1926), A Bach Concert (1927), The Hidden Way (1932), Closeness (1938). This represents the second family cycle in Romanian literature after the Comănești cycle by Duiliu Zamfirescu. The novels follow social rise of parvenu characters who use all the energy to enter the high society masking their humble origins through snobbery and social conventions.

Hortensia Papadat-Bengescu is Balzacian in terms of themes because she adopts the theme of money, technically she is Proustian because behind the third-person narration hides introspection, the characters subjectivity and the elements that make the recollection of the past possible. Her modernity also derives from her interest in pathology. Illness is often presented as a moment that suggests ecstasy rather than a dramatic episode, as in the case of Prince Maxențiu in A Bach Concert novel. Thus, the writer is an advocate of epic lyricism, deeply spiritual, owner of a soulful body.

The models of thought that influenced the author include Proustian introspection and analysis, psychological and physiological investigation and also the theme of illness. Critic, Eugen Lovinescu saw in her work an illustration of the necessary evolution toward objective prose, hence the objectivism of the Hallipa Trilogy. However, Nicolae Manolescu emphasizes that the writer's novels rightfully belong to the category of ionic novels: "They belong to the ionic type, illustrating it brilliantly, even if in a contradictory manner."[2] The misunderstanding arises precisely because of earlier criticism regarding psychological and analytical novels. Manolescu also states that both the ionic and the doric novel may possess psychological substance, the difference is made by the narrative perspective, but more important by the structure. Furthermore, the critic states: "E. Lovinescu confuses a historical meaning and a structural one: on the one hand, subjectivity and objectivity indicate for him two stages, youth and maturity, in the evolution, on the other hand, the meaning of the terms becomes capable of distinguishing poetry (subjective in essence) from the novel (objective in essence)"[3] following Lovinescu's statement regarding the evolution of Hortensia Papadat-Bengescu which moves from the subjective toward the objective, contrary to the spirit of age. However, I believe that the clarification of this confusion is marked by this fragment taken from Lovinescu's *Istoria literaturii române contemorane*: "Such sharp introspection and such turbulent lyricism could not disappear entirely, and especially not abruptly, even from the write's mature work, from the phase of objective creation represented by the three novels published so far from the Hallipa family cycle (...). The pure lyricism disappears, as does psychological autobiography, the material is entirely objective but in The Disheveled Maidens it unfolds largely through the vision and lyrical commentary of Mini."[4]. Thus, both Manolescu and Lovinescu foresee the perspective of the author's novels; the substance remains the same, but the mode of exposition changes. Therefore, Nicolae Manolescu reinforces the classification of Hortensia Papadat-Bengescu's novel within the typology of the ionic, arguing that in this type of novel the narrator distances itself from the author and aligns

[1] Suzana Miron, Elizabeta Roșca, *Prozatori români din perioada interbelică*, Publishing house All Educational S.A., Bucharest, 2000, p. 156, our translation, FT.
[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Publishing house Cartea Românească, Bucharest, 2018, p. 277, our translation , FT.
[3] Ibidem, p. 278, our translation, FT.
[4] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Publishing house Litera, Chișinău, 1998, p. 278, our translation, FT.

itself with the characters, without necessarily becoming a character itself, whereas Eugen Lovinescu advocates for an approach along psychological lines, though an illogical one.

3. An incursion into the Hallips' universe, from ”Fecioarele despletite” (The Untangled Virgins) to Bach's Concerto

Published in 1926 by Ancora Publishing House in Bucharest, ”Fecioarele despletite” is the novel that inaugurates the cycle, centered on the Hallipa family and the breakup of the marriage between Lenora and Doru.

The composition of this first volume of the Hallip Cycle is not centered on a linear action, but on the internalization of events in a central consciousness, that of the reflective character.

The absolute originality of the composition lies in the use of Mini as a unique reflector, an instance that does not directly participate in the action, but penetrates with the resources of the mind, as Liviu Petrescu also observes: ”We have the impression that Mini (through her ability to explore the subconscious) was to play in the Hallipa cycle the role of the narrator in In Search of Lost Time, the role of analyzing and explaining the facts of the soul”[5].

Mini occupies a marginal position in the novel, being a witness who has access to the family's conventions, but learns the secrets, such as the existence of the bastard Mika-Lé or the past of the good Lina, gradually, along with the reader. Mini is located on the periphery of the action, a procedure that allows her to dose the information delivered to the reader, creating a state of psychological suspense. This strategic marginality means that the reader does not have direct access to the reality of the novel, but only to Mini's interpretations, forcing him to believe in her intuitions.

Events are not rendered objectively, but are mediated and filtered through the sensitivity of the reflector, which provides an opaque density and uncertainty typical of modernism. Manolescu presents this idea as follows: ”The sensitivity of the reflector is doubled by introspective intelligence. Mini's sensitivity is not at all unconscious, (...) Mini also applies an original method to solve impressions. She uses the expression <<soul body>> to designate a material consistency of the soul as well perceptible as that of the flesh”[6].

Even Eugen Lovinescu notices this vestige of subjectivism that Mini possesses, even though he advocates for the evolution towards objective prose. Tzvetan Todorov compares the writer's technique with the opinion expressed by Henry James: ,,Henry James called reflectors characters who have the ability not only to be perceived, but also to perceive; if the other characters are first and foremost images reflected in a consciousness, the reflector is this consciousness itself ”[7].

Hortensia Papadat-Bengescu innovates through the concept of soul-body, building scenes not on the sequence of facts, but on the analysis of physiological sensations that become indications of the psyche. The concept of the soul-body assumes that emotions have a material consistency; the heart manifests itself through the senses, and the senses reveal the heart.

The concept of soul body represents a materialization of psychic experiences that become as perceptible as physical reality. The soul has an independent corporeal reality, because the distinction between inner essence and outer manifestation is lost. This method is visible in the way sensations are used to decipher the hidden dramas of the characters. For example, the table scene in which the smell of raw meat and the heartbeat through Mini's eyes are described reflects Lenore's inner suffering, the following fragment being suggestive: ”Lenora's entire steak, struggling in agony as if at a fire, looked like a muscle writhing above the fire (....).Not being aware of her host's suffering, abandoned by everyone, (...), Mini compensated herself by having opinions about facts, things and people”[8].

This method has been promoted by the writer since the beginning of her career, stating: "woman has a rich reserve of soul material, in search of which you can embark on an adventurous research

[5] Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, Publishing house Tineretului, Bucharest , 1969, p. 99.
[6] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Publishing house Cartea Românească, Bucharest , 2018, p. 286.
[7] Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Publishing house Univers, Bucharest, 1975, p. 69.
[8] Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, Publishing house Cartea Românească Educațional, Iași, 2019, p. 15.

full of surprises"[9]. Therefore, the concept of soul-body represents the keystone of the writer's innovation in Romanian literature, a concept that pursues the clinical analysis of sensations, becoming the only way to penetrate the mysteries of humanity, filtered through Mini's eyes, which visually "feel" inner states.

Another defining element of Hortensia Papadat-Bengescu's work is illustrated by its fragmentary (fragmentarismul). Instead of a classic plot leading to a resolution, the novels in this family saga are composed of a set of fragments, which divide the truth and make it inaccessible to a single instance, multiplying points of view on the same situation and often offering a grotesque and unscrupulous vision of society. This series of scenes is played, for the most part, from the inside, with characters, such as Nory and Mini, appearing from the outside world, who help to unmask certain dirty family secrets, such as incest, "considered a hidden code of kinship"[10].

The sickening disintegration of families in the Hallip Cycle is traced in all four novels through characters, such as Dr. Rim, who has an unusual relationship with his stepdaughter, Lina, who treats his illegitimate daughter, Sia, harshly, conceived with her cousin, Lică the Troubadour, the twins, controlled by Rim, who takes advantage of their cousin, Sia, who ends up having a tragic fate due to an abortion and Doru Hallipa, who remarries Eliza, his cousin. Ovid S. Crohmălniceanu claims that: "Hortensia Papadat-Bengescu's characters are heading towards the shipwreck of their existence"[11].

Considered the masterpiece of the cycle, the novel *Concerto in Music by Bach*, published in 1927, proposes a broader structure, abandoning the perspective of the single spotlight and adhering to the multiplicity of perspectives. Mini, the only instance, is replaced by the consciousness of several characters, such as Maxentiu, Ada Razu or Lică the Troubadour. The new spotlights are not intellectuals lucid, like Mini, but people of action or superficiality, like Sia. Therefore, the narrative oscillates from introspection to a narrator summarizing events in his own way.

The composition is centered on the organization of an opulent concert by Elena Drăgănescu, which is constantly being scheduled, always canceled, an event that becomes the symbol of the Hallipa family. Sia's funeral scene cancels the social alliance that was desired after the show, replacing it with a tragic disguise . The refined musical spectacle, which is announced throughout the novel, no longer happens, but Bach's music is heard at the funeral, confirming the snobbery displayed by the characters, bringing them together, this time, without masks. Thus, the "paper creatures" seem unknowable to the reader familiar with the camouflage they wore: Doru Hallipa, remarried to his cousin, Eliza, without the estate from Prudeni, Lenora, dehumanized, hospitalized at the Walter sanatorium, story that will continue in The Hidden Road, Lina, harboring anger and hatred towards her husband, Lică, officially declared Ada Razu's lover, Prince Maxentiu, exposed due to illness.

The novel's theme is divided into two areas: upstartism and the conflict between instinct and convention. The novel presents a newly established bourgeoisie, which is represented by individuals who invest all their resources in the pursuit of wealth and the acquisition or retention of noble titles. The emblematic characters who support snobbery and success are: Ada Razu, the rich industrialist, married to Prince Maxentiu, Coca-Aimée, Lică the Troubadour, Ada Razu's secret partner, wanting at all costs to hide her origins and assume a status according to high society.

George Călinescu states that: "Wealth is the only environment in which these diaphanous beings can float. (...) Here we are not dealing with ambitious politicians, with misers, with speculators, but with people concerned with <<what the world says>>, aspiring to give soirées, to react to all moments of life, even the most serious ones, in the most distinguished way. Women seek social appearance, physical pleasure, bodily hygiene, never passion, the ideal. We are dealing with a feminine novel, of aspirations".[12]

The function of the physiological is expanded by the description of the tuberculosis from which Prince Maxentius suffers. The honorable title he bears is annulled by the abolition of his

[9] Hortensia Papadat-Bengescu, *Ape adânci (1919)*, în volumul *Sărbătorile în familie*, Publishing house Minerva, Bucharest, 1977, pp. 55-56.
[10] Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române*, Vol. II, Publishing house Polirom, Iași, 2017, p. 244.
[11] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Publishing house Minerva, Bucharest, 1975, p. 250.
[12] G. Călinescu, *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, Publishing house Semne, Bucharest, 2003, p. 657.

physical mobility. Organic sensations erupt from states of mind. The concept of the soul-body reaches its peak in this novel, where illness is viewed as a tool for psychological analysis. The psychic process is embodied, metamorphosed, more precisely the fear before death, the symptoms of the disease translate manifestations of consciousness. Maxentius' agony and physical suffering betray morality, as he becomes envious of Lica and have feelings of hatred for his wife. Thus, the illness deepens introspection, and time is perceived as an inner duration, not as a chronological sequence.

4. Conclusions

In light of these ideas, the novels *Fecioarele despletite* and *Concert din muzică de Bach* from *Ciclul Hallipilor* represents the fundamental pillars of Romanian modernism supported by Hortensia Papadat-Bengescu marking the decisive transition from the *doric* model of narrative omniscience to the Ionic one of subjectivity, according to Nicolae Manolescu. Through this mutation, the writer managed to establish the soul, giving it an independent corporeal reality through the revolutionary concept of the soul body.

This transformed the family chronicle into a fine analysis of upstartism and snobbery, placing the action in an urban context and going beyond the rural horizon of the prose of the time. The evolution of the single reflector towards the multiplicity of points of view has allowed for a physiological and psychological investigation of unprecedented depth. The world is no longer an external certainty, but a fragmentary spectacle, of an internal nature, reflected externally, filtered through multiple consciousnesses.

The two novels capture human existence juggling between instincts, illness, passions and rigid codes of society. Gabriel Dimisianu believes that the work done by Hortensia Papadat-Bengescu has no counterpart and cannot be equal to what has been written so far: "this founder of an epic world which, through all its cells, is the emanation of Romanian realities, social and climate of life, did not <<continue>>, artistically speaking, anyone from Romanian literature"[13].

Through the acuity of observation and the refinement of analysis, Hortensia Papadat-Bengescu remains the supreme illustration of the evolution necessary for the modern Romanian novel.

[13] Gabriel Dimisianu, *Hortensia Papadat-Bengescu. Realism și necruțare*, in *Lecturi libere*, Publishing house Eminescu, Bucharest, 1983, p. 64.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călinescu, G., *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, Publishing house Semne, Bucharest, 2003.
2. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Publishing house Minerva, Bucharest, 1975.
3. Dimisianu, Gabriel, *Hortensia Papadat-Bengescu. Realism și necruțare*, în *Lecturi libere*, Publishing house Eminescu, Bucharest, 1983.
4. Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Publishing house Litera, Chișinău, 1998.
5. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Publishing house Cartea Românească, Bucharest, 2018.
6. Miron, Suzana, Roșca, Elizabeta, *Prozatori români din perioada interbelică*, Publishing house All Educational S.A., Bucharest, 2000.
7. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Ape adânci (1919)*, în volumul *Sărbătorile în familie*, Publishing house Minerva, Bucharest, 1977.
8. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite*, Publishing house Cartea Românească Educațional, Iași, 2019.
9. Petrescu, Liviu *Realitate și romanesc*, Publishing house Tineretului, Bucharest, 1969.
10. Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Publishing house Univers, Bucharest, 1975.
11. Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panoramă alternativă a literaturii române*, Vol. II, Publishing house Polirom, Iași, 2017.

SUBVERSIONS OF THE BUCOLIC IN IOAN SLAVICI'S NOVELLAS

Anghel Costa
MA Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş

Abstract: *This paper examines how subversion plays a key role in Ioan Slavici's prose. While the setting is always initially calm, grounded in a sense of harmony achieved by a traditional lifestyle, Ioan Slavici is quick to undermine these initial impressions by employing realism through his works. Through close readings of selected works, this study explores how an apparent simplicity is gradually revealed as illusory, in turn exposing concealed aspects of the rural world: structures of power, social tension, ethical ambiguity, and economic hardship. This study draws on literary theories on realism as well as critical reception on Ioan Slavici's work in order to argue that the author seeks to destabilize the idealized image of the rural community in order to demonstrate the fragility of traditional values in front of internal struggles and pressures such as material desire, social hierarchy, and individual moral failure. The analysis elaborates that these techniques employed by Slavici in his novellas lend his works an innovative dimension. Ioan Slavici redefines the representation of rural space, deepening the understanding of the complexities of human behavior while paving the way for a new method of rural portrayal in realism.*

Keywords: *tragedy, idyllic, subversion, realism, ambiguity.*

The rise of Ioan Slavici's literary work within the Romanian literary canon took place against the backdrop of the heyday of Romanian Romanticism promoted by Mihai Eminescu. Romanticism, viewed from the perspective of a counter-culture to the urbanisation trends of the 19th century, is often posited as a champion of rural life, a reality where man experiences communion with nature within a conservative settlement that appears as a last citadel of traditional values that remain unshaken. Ioan Slavici's work refutes these claims of the Romantics through a realistic approach with psychological undertones. Consequently, Ioan Slavici's work seeks to portray the often harsh reality of the Transylvanian village. The scope of Ioan Slavici's works navigates between the seemingly harmonious depictions of rural life and the harsh realistic reality where the characters experience disappointments and let-downs that naturally provoke feelings of anger, culminating in the characters' downfall. Ioan Slavici follows a trend in Romanian realism understood as: "a balance between an idyllic realm present in everyone and a realm of exasperation."[1] . This realm of exasperation, which stands in contrast to the idyllic realm, is the very lifeblood of subversion. At the same time, exasperation and subversion are nothing other than hallmarks of the tendency towards objectivism. This tendency towards objectivism differs from an objectivist attitude in the sense that, fundamentally, literary criticism regards Ioan Slavici as a writer who is more didactic than objectivist: "Objectivity never becomes objectivism in Slavici, nor indifference in matters of art. Nor could it be so for a moralist."[2] . Consequently, we do not find in Ioan Slavici a detached objectivism, but merely a tendency towards objectivity, the aim being of an Enlightenment nature, an aim that seeks only to intellectualise the reader by presenting reality in the form of a lesson through positive or negative examples.

Subversion in Ioan Slavici's prose can be better understood through a biographical analysis. From this perspective, "Ioan Slavici's conception of literature, of its role in the political and social life of a people, and its function in the moral shaping of man, is, evidently, of Enlightenment origin."[3] . In this view, we see that subversion serves the sole purpose of intellectualising the reader, of pulling them out of a potential dreamy tendency that perceives the rural world as an idyllic setting. Consequently, the aim of subversion is to shape the reader, presenting the bucolic world with all the perspectives—often tragic—that it entails. This moralising dimension of the realism proposed by Ioan

[1] Eliza Triff, *In Memoriam Ioan Slavici*, Ed. Eurostampa, Timișoara, 2007, p. 173.
[2] Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, Ed. Facla Timișoara, 1978, p. 180.
[3] Ion Dodu Bălan, *Ioan Slavici. Roata de la Carul Mare*, Ed. Albatros, București, 1985, p. 96.

Slavici becomes evident in the way the author constructs the relationship between the individual and the community from which they originate. Ioan Slavici's characters find themselves in a constant state of being conditioned by the norms, prejudices and hierarchies of the rural world. If we weigh up all these constraints, the rural environment—or, more specifically, the Transylvanian village setting—is distinct from its conception as a space of natural freedom characteristic of the Romantic imagination. Ioan Slavici's conception is that of a collective organism dominated by economic and moral tensions, a collective organism that feels the inevitable impact of industrialisation and the new capitalist trends. This understanding of the village, born of a didactic attitude that gives way to subversion, succeeds in becoming the distinctive hallmark of Ioan Slavici's prose: "The powerful moralistic elements do not contradict his realism, but give it a particular flavour. We conclude that, in his understanding of art, Slavici is an ethical realist."[4] . On another note, this ethical realism, a realistic perspective present throughout Ioan Slavici's prose, is precisely what allows for the emergence of subversion. Subversion in Ioan Slavici is understood as the mechanism through which the harmonious appearances of the bucolic are gradually dismantled to reveal the hidden conflicts within human existence.

From a deconstructivist perspective, we can understand Ioan Slavici's characters as individuals seeking to transcend the defining elements that shape them. Each of his characters experiences an inner conflict caused by the constraints within which they find themselves. From unrequited love to material deprivation, each of Ioan Slavici's characters seeks the means by which they might fulfil these desires which gradually turn into obsessions. These means invariably lead to odious, immoral and illegal acts, which also represent Ioan Slavici's subversive tendencies. Theorists have concluded that this inner conflict of the characters must be analysed primarily in relation to the time and space of Ioan Slavici's prose, namely: 'the moment of the penetration of capitalist relations'[5] . This penetration of capitalist relations into the rural sphere is regarded by literary critics as the main factor destabilising the traditional order, the element generating tragedies for Ioan Slavici's characters. Analysing the destabilising factor from a diachronic perspective, one can observe how all of Ioan Slavici's characters are caught in a moment of historical rupture, within a broader context where the communal values of the village seem to coexist in conflict with the new impulses of economic individualism. The tragedy underlying this interpretation of Ioan Slavici's prose is relevant insofar as the characters' desires can no longer be reduced to mere personal ambitions, for these can be understood, to some extent, as symptoms of a world in transformation: "the characters in Ioan Slavici's prose represent the full realisation of predetermined and inflexible destinies, subject to a material framework of exceptional simplicity…"[6] . Building on the idea of literary critic Mircea Iorgulescu, we can observe that these predetermined and inflexible destinies are signalled by Ioan Slavici's moralistic attitude from the very beginning of certain works by the author. There is a recurring tendency in Ioan Slavici's work towards a 'game of masks'; in this game of masks, Ioan Slavici imbues certain characters with his own convictions and didactic direction. The characters, of course, emerge from this mould, giving rise to the tragic elements and, at the same time, the subversive direction of Ioan Slavici's prose.

Beyond the characters, the other important element that gives rise to subversion in Ioan Slavici's prose is represented by toponymic clues. In this sense, space plays a vital role in the author's subversive game. The rooms in Ioan Slavici's prose do not bring people closer, do not unite, do not regenerate. The rooms in Ioan Slavici's prose represent the space where the characters enter into an isolated conflict, where they give vent to the fury otherwise hidden from the eyes of the rural community. To the same extent, the inn is reimagined as the space where schemes and plots are hatched, the setting conducive to the propagation of certain fateful intentions of the outlaws. For the reader, such settings are recognisable, yet Ioan Slavici's realism does not seek to romanticise these spaces; on the contrary, the geographical precision he demonstrates succeeds in emphasising the impression that the tragedy is a common one, possible, in essence, in any rural community under the

[4] Pompiliu Marcea, *Op. Cit.*, p. 185.
[5] Ana Dumitrescu, *Metodologia structurilor narative*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1981, p. 55.
[6] Mircea Iorgulescu, "Mara – un roman al predestinării", *Tribuna*, 1969, nr. 3, p. 3.

pressure of social and economic change: "Through digression, the space expands, encompassing an entire social structure with its hierarchical levels"[7] . Thus, the village space undergoes a metamorphosis and becomes a vulnerable one, within which lie hidden tensions that contradict the bucolic image of the countryside seen as a moral refuge through the values it preserves.

In promoting a subversive discourse, Ioan Slavici frequently employs constructions based on double meanings. These ambiguities serve the sole purpose of undermining—sometimes sardonically—any preconceptions the readers might harbour. In this sense, we find a dual symbolism of onomastics in **Moara cu noroc** and **Mara**. The name of the eponymous inn serves to create an illusion of prosperity and social success, yet this 'luck' conceals nothing but the onset of a latent contradiction that masks moral and familial disintegration: *'Moara cu noroc* is, in essence, a place without *luck*, cursed, a virtual mill of tragic misfortune, where fate and vice grind down the heroes' existence.'[8] . This subversion is achieved through a perspective that betrays a further irony via the play of duality, where the inn, contrary to initial expectations, brings nothing but progressive corruption, being a place situated on the fringes of the village's traditional order. Good fortune is associated with an individual's wealthy status, and the inn quickly becomes, in Ioan Slavici's view, a toponymic setting perverted by the corrupting power of money; indeed: "The author *of Morii cu noroc* lived and wrote during a period when capitalist relations had begun to alter and pervert people."[9] . We find the same subversive symbolism of onomastics in the novel *Mara*, where, throughout the novel, the symbolism of onomastics acts as a foreshadowing of the characters' destinies. In a superficial reading, the novel's title refers to the eponymous main character, the thrifty Mara; however, through an etymological analysis, we find that her name takes on a prophetic quality well-known in Ioan Slavici's prose, the name meaning 'bitterness' in Hebrew. In this way, this duality transforms Mara into an expression of a world where the instinct for self-preservation and the desire for prosperity turn into a form of alienation. Mara's maternal love for her children constantly coexists with the meticulousness of economic calculation. Moreover, the family and friendship relationships within the novel are often filtered through the prism of material interest and the desire for social affirmation. In this way, Ioan Slavici succeeds in employing subversion by crafting a character who avoids one-dimensionality, a character who cannot be categorised either as the idealised maternal figure or as the absolute villain. Why? Precisely because Slavici's realism operates through moral ambiguity. This tendency towards moral ambiguity can be understood as a didactic tendency through which the author seeks to inspire a critical spirit among his readers; Ioan Slavici's posterity has rightly understood these tendencies of moral ambiguity as: "a moral protest, set out in a document of great artistic value, in a tragedy of ' ' in which the realist observer identifies the fate of his characters with a certain form of social life, specific to the themes of his prose."[10] .

By analysing the characters, the toponymic landmarks and the way in which these are constructed through the symbolism of onomastics, doubling and moral ambiguity, we observe how Ioan Slavici's prose revolves around an inevitable tendency towards tragedy. This tragedy is the triggering component of subversion. In Ioan Slavici's prose, the tragic emerges as the inevitable result of the clash between traditional moral values and the new economic imperatives penetrating the structure of the Transylvanian village: "His peasants, observed without the slightest bias, following Rebreanu's later method, are selfish, miserly, stubborn, hostile and yet forgiving and kind, that is, possessing that mixture of good and evil found in real people."[11] . This critical perspective on Ioan Slavici's characters highlights precisely the realistic dimension through which the author succeeds in dismantling the idyllic convention associated with the rural imagination. Ioan Slavici's Transylvanian village undergoes a transition from absolute moral purity to an environment dominated by internal contradictions and constant tensions, as noted by the literary critic G. Călinescu. This psychological ambivalence noted above generates the moral ambiguity of the characters in Ioan Slavici's prose. His

[7] Ana Dumitrescu, *Op. Cit.*, p. 80.
[8] Ion Dodu Bălan, *Op. cit.*, p. 96.
[9] Pompiliu Marcea, *Op. cit.*, p. 249.
[10] Eugen Todora, " Tragicul în *Moara cu noroc*", *Tribuna*, 1973, nr. 11, p. 5.
[11] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent. Ediția a II-a, revăzută și adăugită*., Ed. Minerva, București, 1982, p. 512.

characters cannot be categorised within a rigid typology of good or evil, as Ioan Slavici's realism operates through moral nuance and the exploration of the individual's inner contradictions. In this vein, it can be concluded that subversion becomes possible precisely through the author's refusal to construct exemplary figures in a romantic or traditionalist sense. Ghiță, Mara, Lică Sămădăul, Persida and Trică are characters in a continuous process of inner destabilisation. Their desires for wealth, pride, or social frustrations lead to a gradual deterioration of human relationships and provoke the subversion signalled by the breakdown of communal balance.

The realistic construction, based on the relationship between ambiguity and contradiction that emerges from a subtle psychological analysis, explains how subversion is manifested in Ioan Slavici's work. Ioan Slavici's subversion does not seek to depict spectacular ruptures; instead, it operates as a slow process of decay that allows the reader to observe how and why Slavici's characters reach their tragic conclusion. The bucolic village of Ioan Slavici is gradually destabilised by the accumulation of psychological and social tensions that transform the village into a setting of insecurity and alienation. Consequently, Slavici's realism rejects both the romantic idealisation of the village and its caricature. Ioan Slavici seeks to capture the complexity of authentic humanity, but through these aspirations, he subversively succeeds in demonstrating that the rural world contains the same moral conflicts and contradictory impulses that define any other social space : "No one, prior to this writer, has investigated with such insight and perseverance the social aspect, the material conditions of village life; no one has depicted to the same extent the close correlation between the phenomenology of spiritual life and the way of life…"[12] . In short, Dumitru Micu's perspective highlights the correlation between the psychological and the social, a symbiotic link that lends Ioan Slavici's prose a distinctive quality of realistic depth, setting it apart within Romanian literature.

In conclusion, we understand Ioan Slavici's prose as subversive in relation to the bucolic tradition insofar as it exhibits a didactic character, where Slavici's moralistic attitude finds echoes in Enlightenment tendencies. This attitude lends Slavici a form of ethical realism. Through his ethical realism, Ioan Slavici seeks to illustrate the reality of the Transylvanian village, with subversion achieved through a rejection of the aesthetics of Romanticism and any possible fascination with the idealisation of the countryside. As analysed above, Ioan Slavici employs certain means to achieve this subversion, ranging from duplicitous characters to subtlety in the symbolism of onomastics, and even to a paradigm shift regarding the previously held significance of certain toponymic landmarks. Through the subversion he consciously employs, Ioan Slavici inaugurates a new mode of representing the rural in Romanian literature, one that prioritises the complexity of human existence and realistic truth over romantic idealisation. Consequently, the bucolic is constantly undermined by the emergence of economic conflicts and inner decay, all against the backdrop of the characters' inner decay.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bălan, Ion Dodu, *Ioan Slavici. Roata de la Carul Mare*, Ed. Albatros, București, 1985.
2. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent. Ediția a II-a, revăzută și adăugită*., Ed. Minerva, București, 1982.
3. Dumitrescu, Ana, *Metodologia structurilor narative*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1981.
4. Iorgulescu, Mircea, "Mara – un roman al predestinării", *Tribuna*, 1969, nr. 3.
5. Marcea, Pompiliu *Ioan Slavici*, Ed. Facla Timișoara, 1978.
6. Micu, Dumitru, "Un Balzac al satului ardelean", *Convorbiri literare*, 1972, nr. 15..
7. Todora, Eugen, " Tragicul în *Moara cu noroc*", *Tribuna*, 1973, nr. 11.
8. Triff, Eliza, *In Memoriam Ioan Slavici*, Ed. Eurostampa, Timișoara, 2007

[12] Dumitru Micu, "Un Balzac al satului ardelean", *Convorbiri literare*, 1972, nr. 15, p. 4.

„THE DIRECTOR'S CUT OF MEMORY: FRAMING, EDITING, AND THE CINEMATIC REALITY IN MIDNIGHT'S CHILDREN"

Iulia Ileana Baiduca
Master's Student, Univeristy of Oradea
Mihaela Ogăşanu
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: *This paper explores the intersection of postcolonial literature and visual culture by analyzing the cinematic apparatus embedded within Salman Rushdie's Midnight's Children. Transitioning from the concept of history as a static written record to a dynamically projected film, the study investigates how the narrator, Salem Sinai, operates not only as a chronicler, but also as a narrative director. Furthermore, the research dives into the external spectacle of Indian cinema demonstrating how Salman Rushdie appropriates classic Bollywood tropes – including the "swapped at birth" archetype and melodramatic excess to critique social class and arbitrary national destinies.*

Keywords: *Cinematic apparatus, Bollywood aesthetics, magic realism, postcolonial identity,literary montage*

In the realm of postcolonial literature, Salman Rushdie does not offer a chronicle. He orchestrates a total sensory experience, transforming the act of reading into a private screening session governed by its own rules. This paper aims to deconstruct the narrative architecture of "Midnight's Children" not through the traditional filters of criticism, but through the lens of the cinematic apparatus. The central premise is that Saleem Sinai transcends the role of a simple narrator, assuming the tyrannical authority of a director who is not content to simply remember history but instead transforms it into an editable format subject to technical manipulation. This work will demonstrate how the real and the magical are fusioning to become a post-production structure, where memory is treated like a raw footage on the editing table, and the national identity is projected as a visual spectacle situated at the intersection of Bollywood's epic melodrama and the technical cinematic lens. To understand how a literary text may function as a cinematic apparatus, we must distinguish the specific mechanics of the "telling" mode from those of "showing" as Linda Hutcheon explains. In the telling mode, the narrator moves freely through time and space, with the power to enter the character's minds. This internal perspective empowers literature to portray with precision " res cogitans" (Hutcheon 2006:14) which is defined as "the ineffable space of the mind". In contrast, the visual environment struggles to depict the human psyche, as it is limited by the impossibility of turning mental reality into the physical, observable "res extensa"(Hutcheon 2006:14).

Saleem Sinai, however, refuses to leave consciousness in this untouchable space. In his logic as a movie director, what remains unseen cannot be controlled. Therefore, he bypasses the visual medium's limits by turning res cogitans into res extensa – changing abstract thoughts into editable physical matter. The clearest example of this is the Midnight's Children telepathic network. Instead of treating the connection as a simple mental link, Saleem builds a physical technical setup in his mind shown in the novel as the "All-India Radio" concept. He pulls the other children's voices out of their immaterial state and brings them into a technical space, turning them into audio signals. Similarly, the screen's inability to show internal psychological trauma is solved by turning his own body into a physical projection of space. He does not keep the historical pressure inside: he shows it through visual deformities, much like prosthetic makeup in a movie.

Consequently, the transfer of techniques between media constitutes not a mere translation, but a complex "transcoding" (Hutcheon 2006:16) into a new set of rules. For instance, a textual narrator's self-awareness can be transcoded cinematically, creating a story that reflects on itself.. On screen, directors are often forced to add new scenes to achieve the same impact that a written text gets just by choosing a point of view. While literature uses language rich in associations to build worlds, the

visual medium must find its own formula turning the text into ”associative visual imagery”(Hutcheon 2006:17). In Midnight’s Children, this is exemplified by the recurring motif of the silver spittoon inlaid with “lapis lazuli”(Rushdie 2006:55). Rather than relying on purely internal, abstract descriptions of his amnesia or the weight of his past, Saleem Sinai transcodes these complex psychological states into a physical cinematic “prop”. The spittoon becomes a visual anchor that represents his lost heritage and fragmented memory, transmuting the “ineffable space of the mind into a concrete, visible object.

Within the novel’s narrative architecture, Saleem Sinai swiftly transcends the traditional role of a narrator to assert himself as an absolute and frequently authoritarian director of postcolonial reality. Utilizing his “telepathic airwaves”(Rushdie 2006:314) he moves beyond mere communication to actively orchestrate consciousness, shifting the “Midnight’s Children Conference” from a democratic assembly to a psychological film set under his total command. Neil Ten Kortenaar, in his *Self, Nation, Text in Salman Rushdie’s Midnight Children*, underscores this strategic transition from passive observation to active manipulation, suggesting that Saleem attempts to corral the chaotic multiplicity of divergent voices into a single, synchronized national “script”(Kortenaar 2004:146,147). Viewed through this lens, telepathy is used by Salman Rushdie as a tyrannical editing table rather than a form of communicative gift. Saleem is not simply the voice of relating the history of India but the directorial force determining which frames are retained, which voices are muted, and how the past is edited to align with his biographical vision, thereby imposing an indisputable narrative dictatorship over the audience and his fellow children. In the novel, we see this through Saleem relationship with Padma: “But here is Padma at my elbow, bullying me back into the world of linear narrative, the universe of “what-happened-next”. For director Saleem, Padma is not just a listener, but a genuine audience. He stops the “movie” whenever she seems bored, adding suspense or justifying a montage cut.

The distinct aesthetic of commercial Indian cinema is characterized by a complex structure of ”epic melodrama”(Mishra 2002:39) discarding the conventions of Western realism in favor of a ”pastoral-sentimental” paradigm. Rather than striving for a mimetic reflexion of mundane reality, this cinematic form operates as a conduit for metatextual truths and absolute moral imperatives, continually governed by the transcendental principle of ”dharma”. In Midnight’s Children, Salman Rushdie appropriates this exact architecture, actively rejecting the same Western realism to construct Saleem Sinai’s narrative. A striking manifestation of this aesthetic clash is the fate of Saleem’s uncle, Hanif, a film director who fails tragically because of his attempts to impose a mundane, Western “kitchen-sink” – a concept of which Salman Rushdie talks about in his work called “Step across the line” – realism upon an audience that fundamentally requires the mythic and the melodramatic to process its reality.

On a formal level, the Indian aesthetic is inherently heterogeneous and malleable, frequently assembled from prefabricated components that synthesize visual codes derived from traditional theater, popular painting, and the narrative architectures of classical epics. Saleem’s own narrative is a masterful demonstration of assembling these components. The narrator-director deliberately synthesizes visual codes from classical epics:”Doctor Aziz’s nose – comparable only to the trunk of the elephant-headed god Ganesh[…](Rushdie 2006:21). He associates his and his uncle’s prominent nose and his role with scribe of the elephant-headed god Ganesha later in the chapter called “Accident in a Washing-chest”.

Through the orchestration of these elements and a sustained evocation of emotion-rooted in the traditional aesthetic of ”rasa”(Mishra 2002:25) – especially karuna, which emphasizes pathos and compassion – Indian film cultivates a hybrid cinematic experience wherein modernity and myth coalesce to reaffirm the moral order of the world. Within the economy of the novel, Saleem transforms this evocation of karuna into his ultimate instrument of manipulation. By presenting his physical body as literally begin to “crack like an old jug”(Rushdie 2006:47) under the immerse weight of the nation’s history, he imposes a profoundly emotional climax. He demands compassion from his audience, Padma, utilizing the aesthetic of karuna to reaffirm his own tragic indispensability to the order of the newly independent world.

The ”perforated sheet” episode in Salman Rushdie's Midnight's Children serves as a profound literalization of the ”male gaze”(Mulvey 1975:808) and the fragmentation of the female form. In this narrative setup, the sheet functions as a cinematic aperture – specifically an ”iris-shot” – which dictates an erotic engagement with the subject. As Mulvey argues, the traditional cinematic apparatus is build upon a gender imbalance where the male gaze acts as a determining, active power that projects its fantasy onto the female figure, who is simultaneously ”looked and displayed”. Aadam Aziz, in his dual role as the clinical observer and the ”bearer of the look”(Mulvey 1975:809) is forced to consume Naseem's identity through isolated bodily fragments-a heel, a knee, a hand. This process mirrors Mulvey's description of how female image ”freezes the flow of action” to become an object of erotic contemplation, stripped of a cohersive narrative identity. Furthermore, the physical barrier of the sheet establishes a ”segregation of spaces” similar to the one identified by Mulvey in the cinema performance. This segregation transforms the observer into an ”invisible guest”, gaining pleasure from distance that renders the object of the look definitively inaccessible in it's entirety(Mulvey 1975:802). This controlled act of observation in the novel’s prologue establishes the exact visual methodology that out narrator, Saleem Sinai, will later apply to the body of the nation. The perforated sheet is no longer just a physical object but evolves into the core of the entire book. Why? Saleem explicitly admits that he can only offer a “perforated” vision of India’s history: “[…]and guided only by the memory of a large white bedsheet with roughly circular hole some seven inches in diameter cut into the center, cluyching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame,[…]. He treats the newly independent state as the ultimate object of his gaze, breaking down historical reality into isolated, consumable instant photographs.

Beyond the “perforated sheet”, Spiegel’s theory of the “passive eye”(Spiegel 1976:67) – the mechanical recording of surfaces – finds its most potent expression in the description of the painting that hangs in Saleem’s childhood bedroom. Instead of focusing on the historical or emotional weight of the image, the narrative lens fixates on a singular detail: the fisherman’s pointing finger “ […] and followed a fisherman’s pointing finger with my eyes; eyes straining at the horizon, beyond which lay – what – my future, perhaps;”(Rushdie 2006:139). This is a classic “close up” that transcends conceptual storytelling. As Spiegel notes, the cinematographic novel prioritizes the visual fragment over the narrative whole. In Rushdie’s text, the finger does not just point, it creates a visual perspective line that directs the viewer’s and he reader’s gaze towards the horizon of the future. The narrative “eye” records this physical gesture with such intensity that it becomes an optical command, dictating the protagonist’s journey. By isolating this detail, Rushdie proves that in a world of visual consciousness, a single “frame” or fragment can carry the entire burden of character’s destiny.

Furthermore it is highly relevant for this work to also address Spiegel’s concept of “montage”(Spiegel 1976:163) as it explains how these isolated visual fragments are ultimately assembled. This technique it is brilliantly mirrored in Saleem’s methaphor of the thirty jars of pickles, each representing a chapter of his like and a year of India’s History. This “chutnification of history”(Rushdie 2006:497) is in essence, a directorial act of editing. Each jar functions as a “shot” that has been preserved and placed in a specific sequence. Just as a film editor assembles disparate clips on a timeline to create a coherent film, Saleem assembles these “jars” to create the nation’s narrative. This aligns perfectly with Spiegel’s assertion that modern fiction replaces traditional transitions with abrupt, spatial juxtapostions, allowing the reader to experience history as a series of intense, preserved visual “stills”.

The initial act of substitution executed by Mary Pereira transcends the status of a melodramatic cliché, functioning within the novel’s economy as the first unauthorized directorial intervention – a fraudulent jump cut we might say. By brutally splicing the bloodline of the British colonizer with the destiny of the Indian native, this montage falsifies the protagonist’s very origins. Consequently, the tyrannical directorial authority Saleem exercises over the “Midnight’s Children Conference” does not represent a manifestation of telephatic power, but a desperate overcompensation for his own imposture. He acts as a narrative dictator precisely because he realizes he occupies the leading role due to a casting error “Never once, to my knowledge, never once in all the time since Mary Preira’s revelations, did they set out to look for the true son of their blood;[…] I

withdrew from them into my secret world; fearing their hatred, I did not admit the possibility that their love was stronger than ugliness, stronger even than blood"(Rushdie 2006:330). From this cinematic perspective, the postcolonial hybridity theorized by Brennan becomes a deliberate "special effect". The India that Saleem fragmentarily assembles in his pickle jars is no longer an organic political reality but a product of montage, strategically edited exclusively to mirror and legitimize his own hybrid, artificially assembled identity.

Within the scenographic architecture of Midnight's Children, the supernatural elements transcend a simple affiliation with the aesthetics of postcolonial magic realism. Although the critic Shaul Bassi, in his essay "Salman Rushdie's special effects" employs the term "special effects" to describe Rushdie's narrative technique as a form of resistance against national myths, my thesis proposes a paradigm shift: we do not regard magical realism as purely stylistic artifice, but as a structural component of a broader cinematic character embedded in the novel's fabric. In this view, the magical functions as a post-production infrastructure at the disposal of a tyrannical director. Saleem Sinai is not a mystical reptacle, but an operator who utilizes these "special effects" to aggrandize his role and mask the fraudulent jump cut of his own origins as we said before.

First, the telephatic capacity through which he convenes the "Midnight's Children Conference" could be read as an instrument of sound design and audio mixing. The genesis of this sonic dictatorship ocuurs in the chapater "Accident in a Washing-Chest". Here the protagonist demystifies his newly acquired telephatic abilities for the first time, describing them not as a mystical epiphany but in the strict terms of sound engineering by operating at a mental mixing desk "By sunrise, I had discovered that the voices could be controlled – I was a radio receiver and could turn the volume down or up; I could select individual voices"(Rushdie 2006:183). This technical revelation – which later allows him, in the chapter "All-India Radio", to edit a soundtrack from which he excludes dissonant voices, such as Shiva's – transforms the nation's plurality into a controlled audio product, designed exclusively to support his personal script.

Second, the protagonist's physical deformities – presented in the chapter named Alpha and Omega by the geography teacher Zagallo "In the face of these ugly ape you don't see the whole map of India?[…] Thees birthmark on the right ear is the East Wing; and these horrible stained left cheek, the West!"(Rushdie 2006:256) – represent the equivalent of prosthetic makeup in the film industry. Contrary to classical metaphorical interpretations, we contend that this is a visual stigma that Saleem deliberately applies to himself to force identification between himself and the state, manipulating the audience into accepting his legitimacy in the leading role.

Moreover, the episodes of apparent magic, like the invisibility offered by Parvati-the-Witch's basket, function as a green screen technical solutions. Saleem uses this cropping and teleporting technique to save him, who is the main character, from a hostile background securing the continuity of his "film" whenever the script hits a logical dead end. This suspended state is not shown, again as a supernatural revelation but as a loss of physical solidness: "Memories of invisibility: in the basket, I learned what it was like, will be like, to be dead. I had acquired the characteristics of ghosts! Present but insubstantial; actual, but without being or weight[…] I hung in a sphere of absence at whose fringes, like faint reflections, could be seen the spectres of wickerwork"(Rushdie 2006:414,415). Through the lens of cinematic apparatus theory, this "sphere of absence" acts as the blank space of the green screen – an environment where the subjects stays "present but insubstantial" waiting to be pulled from a dangerous scene and placed onto a new narrative background. Director Saleem uses this device to temporarily erase his physical presence, turning himself into a purely digital entity that can be handled and moved across the timeline of the story. In this way, he ensures the main character's survival not through heroism but through editing and composing. These above arguments serve as proof that the magical realism in "Midnight's Children" is actually a post-production mechanism deployed to prevent the collapse of Saleem's fabricated cinematic authority.

Ultimately, our analysis reveals that "Midnight's Children" operates as a space of negotiation between a fragmented historical reality and the absolute will of its narrative director. By repositioning magical realism as a special effects system and memory as a process of montage, we have demonstrated that Saleem Sinai's authority is built on a fraudulent jump cut of his identity, cleverly

hidden by controlling the audience's gaze. This cinematic perspective not only brings new depth to postcolonial studies but also underscores an undeniable conclusion: history is not an immutable document, but an edited final product, filtered through a perforated sheet of individual memory. In the end, Rushdie's novel remains a manifesto on the power of the one who controls the lens and the final cut, as they alone can determine what becomes visible and what remains hidden in history.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bassi, Shaul – *Salman Rushdie's Special Effects*, Rodopi, 1999.
2. Brennan, Timothy – *Salman Rushdie and the Third World*, Palgrave Macmillan, New York, 1989.
3. Hutcheon Linda – *A Theory of Adaptation, Routledge*, New York, 2006.
4. Kortenaar, Neil Ten – *Self, Nation, Text in Salman Rushdie's Midnight's Children,* McGill-Queen's University Press, Montreal, 2004.
5. Mishra, Vijay – *Bollywood Cinema: Temples of Desire, Routledge,* Londra, 2002.
6. Mulvey, Laura – *Visual Pleasure and Narrative Cinema,* Screen, vol.16, nr. 3, 1975.
7. Rushdie, Salman – *Midnight's Children,* Random House Trade Paperbacks, 25th Anniversary Edition, New York, 2006.
8. Rushdie, Salman – *Step across the line,* Collected Nonfiction 1992-2002, Vintage, Londra, 2003.
9. Spiegel, Alan – *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1976.

THE IMAGE OF THE SUPERNATURAL IN THE ROMANIAN VILLAGE – ETHNOLOGICAL PERSPECTIVE ON LOVE CHARMS AND SPELLS

Elena Iagăr
PhD, Manager at the "Expo Arte" Cultural Center of the Bucharest City Hall

Abstract: *The traditional Romanian village, often located near forests and necessarily near watercourses, was deeply connected to the data of nature not only for economic reasons, but also for metaphysical and aesthetic ones. It transfigures nature; it prays to the fir tree for forgiveness before cutting it down, it judges under sacred trees or heals from diseases in hollows and caves. Man uses what God has given him within the limits of unwritten laws, in a perfect balance, more precisely, it uses nature both as a consumer and as a creator. The space of the Romanian village was one that breathed spirituality, and for this reason the simple man full of good manners created images of his existence in accordance with the way he perceived reality and transcendence. The spells, the evil eye, the charms were invocations of that unseen world, but even if these were typological patterns of the existence of communities, they came into direct conflict with the idea of Orthodox Christianity. Before all these magical formulas, accompanied by certain gestures, were not considered sins, or at least some serious ones, and they surfaced in crisis situations.*

Keywords: *archaic communities, Christianity, folklore, religion, love charms*

Lumea vizibilă, pentru locuitorul satului românesc, de acum cel mult o jumătate de secol, era una bine rânduită și coexista într-o manieră perfect echilibrată cu cea nevăzută[1]. Existența unei lumi aflată în afara simțurilor omenești, greu de cuprins cu mintea de muritor, era foarte pregnantă în mentalul colectiv rural. Aceasta se suprapunea peste cea reală doar că spre deosebire de cea vizibilă, lumea nevăzută era una nepieritoare, neschimbabilă și, cel mai important, putea influența în rău sau bine, prin entitățile care o locuiau, viața și rânduiala zilnică a oamenilor. Spre deosebire de societatea modernă actuală, cea a satului arhaic era într-un permanent contact cu natura pentru că acest lucru crea ordine într-un presupus haos primordial.

Satul tradițional românesc, plasat adesea lângă păduri și, obligatoriu, lângă cursuri de apă era temeinic legat de datele naturii nu doar din considerente economice, ci și metafizice și estetice. El – satul prin locuitorii săi – transfigurează natura; se roagă bradului de iertare înainte de a-l tăia, se judecă sub arbori sacri sau se vindecă de boli în scorburi și peșteri. Omul folosește cele date lui de Dumnezeu în limita unor legi nescrise, într-un perfect echilibru, mai exact se folosește de natură atât ca un consumator, cât și ca un creator. Spațiul satului românesc era unul care respira spiritualitate, iar din acest motiv omul simplu plin de bună cuviință și-a creat chipuri ale existenței în concordanță cu modul în care el percepea realitate și transcendența.

Descântecele, deochiurile, farmecele erau invocări ale acelei lumi nevăzute, dar chiar dacă acestea erau tipare tipologice ale existenței comunităților, ele intrau în conflict direct cu ideea de creștinism ortodox. Înainte de toate aceste formule magice, însoțite de anumite gesturi nu erau considerate a fi păcate sau, cel puțin, nu unele grele, și era folosite în situații de criză, în momentele când soluțiile omenești nu mai funcționau. Când molima lovea necruțător localitățile, așa cum era ciuma, ritualurile magice implicau, nu dar femeile, ci aproape tot satul, în sensul că un număr strict stabilit de femei „iertate" și fete coseau "cămașa ciumei", iar un număr bine stabilit de flăcăi și fete trăgeau brazde ritualice în jurul așezării asemenea unui hotar de care moartea nu mai putea trece[2]. Am fi tentați la prima vedere să spunem că toate aceste vrăji sau „bolmoaje" avea doar caracter magic, dar dacă pătrundem în structura acestora o să remarcăm natura psihologică și chiar sociologică a multor dintre aceste „făcături"[3].

[1] Ernest Bernea, *Cadre fundamentale ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității,* Editura Predania, București, 2022, p. 158.
[2] Camelia Burghele, *Cămașa ciumei, note pentru o antropologie a sănătății,* Editura Paideia, București, 2003, passim.
[3] Sanda Golopenția, *Folclor, etnologie, antropologie,* Editura Academiei Române, București, 2021, p. 170.

Luăm ca exemplu, în acest context, farmecele de dragoste pe care le făceau întotdeauna fetele, niciodată flăcăii, obiceiuri care puteau deveni foarte primejdioase pentru că se practicau în nopțile geroase de iarnă[4]. Natura psihologică a acestora este cu atât mai evidentă cu cât tinerii se căutau și se „fermecau" pe statut social. Era mare rușine pentru o fată, ai căror părinți aveau statut superior, adică posedau avere, să se căsătorească cu un băiat sărac pentru că acest lucru spunea despre ea că nu este suficient de bună să-și găsească pe cineva cu situație asemănătoare.
Redăm mai jos un descântec de dragoste (text ușor adaptat):

„Lună, luminoasă
arată-ne ursitu nostru-n casă.
Na-ț brâu meu
și dă-mi frâu de la calu tău.
Să-ncalec pe dânsu
și să pornesc
prin pădure fără sanie
prin sat fără ruşine.
De-oi găsi ursitu meu
șezând la masă
cu ghici de foc să-l ard
și să-ncalece pe cal
și să purceadă pe cale
pe cărare
să s-arate iubirii mele"[5].

Remarcăm la textul de mai sus modul în care fata, subiectul acestui descântec, călărește, simbol al dominației și al dorinței sălbatice, un cal pe care i-l cere astrului nopții, simbol feminin prin excelență. Natura psihologică a descântecului reiese din faptul că o fată își atribuie gesturi exclusive bărbaților (călăria) tocmai pentru a sublinia latura sălbatică, aproape violentă a dorinței sale[6]. Satul românesc trăia cu credința că trezirea pământului primăvara, din somnul iernii, sau a forțelor germinative se făcea cu violență. Chiar în horele energice se bate cu piciorul puternic în pământ cu scopul de stimulare agresivă a naturii[7], de a învia odată cu căldura, așa cum era și obiceiul *Măcinicilor*, în data de nouă martie, când se loveau țarinile cu maie (pari) de lemn[8]. Pentru a ajunge la obiectul dorinței ei – flăcăul – ea călărește *prin sat fără rușine* având drept protector și călăuză Luna, personificare a Maicii Domnului[9]. Mai mult decât atât, invocarea „lipsei de rușine" într-un sat românesc fundamentat pe bună cuviință sugerează natura primejdioasă a gestului de a face farmece, adică unul aflat în afara spectrului dogmatic creștin. Psihologia farmecelor de dragoste este unică prin faptul că nu se considera că se săvârșea un păcat grav, de neiertat, scopul acestui era unul de predestinare, de formare a unui cuplu care avea să se desăvârșească sub Sfânta Taină a căsătoriei[10].
Trebuie precizat că în multe situații chiar noțiunea de „păcat" este metamorfozată și „digerată" diferit în comunitățile rurale comparativ cu „păcatul" incriminat de dogma creștină. Este într-adevăr un păcat grav, din punct de vedere al ortodoxiei, să se facă orice fel de descântece sau farmece, acest lucru fiind clar evidențiat în îndreptările de spovedanie. Cu toate acestea cele care le practicau formulele magice participau la Sfintele Liturghii fără procese de conștiință considerând că gestul în sine se transforma într-un final fericit. Am subliniar acest lucru pentru a sublinia felul în care erau percepute

[4] George Coșbuc, „Pneumoniile și cauzele lor în superstițiile poporului român, în *Vorba de acasă, eseuri, povestiri și schițe filozofice*, colecția MICA ROMĂ XXI, Editura Vremea, București, 2020, p. 467.
[5] Sanda Golopenția, *Folclor, etnologie, antropologie,* Editura Academiei Române, București, 2021, p. 170.
[6] *Ibidem.*
[7] Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal,* Editura Ramuri, Craiova, 1944, p. 57.
[8] Ion Tița-Nicolescu, *Tradiții populare și dogmă creștină, Scurtă incursiune în sincretismul religios românesc – lunile mai și iunie*, Editura Etnologică, București, 2024, p. 122.
[9] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale,* Editura Învierea, Timișoara, 2007, p. 329.
[10] Ion Tița-Nicolescu, *Tradiții populare și dogmă creștină, Scurtă incursiune în sincretismul religios românesc – lunile mai și iunie*, Editura Etnologică, București, 2024, p. 143.

incantațiile magice de tip descântec în spațiul rural d acum un secol. Comportamentul omenesc, calibrat la normele creștine, nu avea de multe ori legătură cu credința că lucrurile se pot rezolva și în afara Bisericii. Referitor la comportamentul și modul de a se îmbrăca al femeilor în Biserică vorbește Apostolul Pavel care într-un verset spune că femeia trebuia să-și acopere capul din cauza îngerilor[11]:

„De aceea şi femeia este datoare să aibă (semn de) supunere asupra capului ei, pentru îngeri. Totuşi, nici femeia fără bărbat, nici bărbatul fără femeie, în Domnul. Căci precum femeia este din bărbat, aşa şi bărbatul este prin femeie şi toate sunt de la Dumnezeu Judecaţi în voi înşivă: Este, oare, cuviincios ca o femeie să se roage lui Dumnezeu cu capul descoperit? Nu vă învaţă oare însăşi firea că necinste este pentru un bărbat să-şi lase părul lung? Şi că pentru o femeie, dacă îşi lasă părul lung, este cinste? Căci părul i-a fost dat ca acoperământ. Iar dacă se pare cuiva că aici poate să ne găsească pricină, un astfel de obicei (ca femeile să se roage cu capul descoperit) noi nu avem, nici Bisericile lui Dumnezeu" (Epistola I către Corinteni 11, 10-16).

Am redat textul noutestamentar de mai sus pentru a sublinia modul în care femeia creștină trebuia să se comporte în biserică și, implicit, în societate. În mod evident toate descântecele aveau funcții foarte clar definite, iar scopul lor era de a duce echilibrul, din lumea nevăzută, într-o comunitate rurală tributară naturii și subzistenței zilnice. Trebuie să remarcăm faptul că o serie de invocări ale *Dalbilor pribegi,* a *Moșilor* protectori ai familiei, a se făceau adesea, cu acceptul preoților, la crucile „plantate" de rudele decedaților pe marginea drumului în imediata apropiere a caselor sau chiar în grădini. Obiceiurile, aflate la granița dintre creștin și precreștin, erau lucruri firești fără ca cineva să considere acest laspect un păcat sau o blasfemie[12].

Amintim că descântecele de dragoste erau forme ritualice complexe, ce trebuiau respectate cu mare strictețe pentru a-și îndeplini scopul. Mai mult decât atât, simplele cântece populare de dragoste sau de dor cuprindeau incantații aproape imperceptibile în care subiecții își exprimau dorința și cereau divinităților aducerea lângă ei a persoanei iubite. Natura psihologică a acestora reiese din modul în care au fost compuse și fundamentate pe structura unor emoții profunde. Există de altfel mai multe feluri de formule magie, incantații de tipul descântecelor, unele, mai puțin cunoscute sunt cele de ură[13], dar de care nu vom face vorbire aici pentru că vor face obiectul unui studiu viitor. O să remarcăm în rândurile de mai jos cum un cântec de dragoste poate fi ușor trimis în spectrul textelor magice în care invocarea divinităților este un lucru firesc. Cântecele de dragoste, ca manifestare a dorului și a dorinței, sunt interpretate atât de flăcăi cât și de fete, doar că la ei primează ideea de apropiere fizică, pe când la fete cea de căsătorie și de întemeiere a unei familii. Textul prezentat a fost culese de Constantin Rădulescu-Codin în localitate Lerești, județul Argeș, fost Muscel:

„Foaie verde de bujor,
Fetiță de negustor,
De nu te-oi iubi să mor!
- Să mori neică, să plesneşti,
Pe mine nu mă iubeşti,
Dacă-i fi un om viteaz,
Fă grădină cu pârleaz
(...)"[14].

Exista, de asemenea, în satul românesc o situație mai puțin întâlnită și de care prea puțin se vorbea pentru că era de natură de a strica nu doar reputația unei femei căsătorite, dar chiar și căsnicia.

[11] Ion Tița-Nicolescu, „Simbolica teologică și folclorică a acoperământului de cap", în Gabriela Păsărin și Ion Tița-Nicolescu (coordonatori), *Salvgardarea elementelor de patrimoniu cultural imaterial în context activ și în context pasiv*, Editura Pro Universitaria, Craiova, 2024, p. 323.
[12] Elena Iagăr, *Troița în spațiul românesc. Artefact ritual, decorativ,* Editura Pro Universitaria, București, 2023, p. 138.
[13] Sanda Golopenția, *op. cit.,* p. 175.
[14] C. Rădulescu-Codin, *Literatură populară,* volumul I, *Cântece și descântece ale poporului român,* Editura Minerva, București, 1986, p. 313.

În cazul în care o fată era căsătorită împotriva voinței ei existau toate probabilitățile ca gândul ei să fi rămas la un flăcău care, între timp, se căsătorise și avea propria familie. Dacă dragostea pentru el nu sfârșea odată cu căsătoria se considera că fata suferă de „lipitură" sau de „Zburător"[15], boală, pentru că era considerată o afecțiune gravă, ce nu putea fi îndepărtată decât printr-un descântec și prin formule magice aparte. Acest rău trebuia îndreptat chiar și prin mijloace necreștinești[16]. Sensul logic al acestor descântece era acela de a aduce, femeia, mai rar bărbatul, pe făgașul normalității, iar psihologia gestului ținea de respectarea unor rânduieli comunitare considerate sacre, pentru că adesea devierile comportamentale stricau echilibrul întregii comunități. Imaginea unei femei adultere era catastrofală nu dor pentru ea, ci pentru întreaga familie din care provenea, părinții cesteia, rudele ei fiind, cel mai adesea, asociați cu ea. Demnitatea unei femei era dată de statul ei de mamă și soție, iar abaterea de la acest lucru ar fi însemnat un stigmat pentru generații. Din acest motiv descântecele de „lipitură" se făcea cu mare atenție și se fundamentau pe texte și practici magice pe care descântătoarele le „aplicau" pe cei care suferiseră sperieturi mari. Practica era de felul următor:

„Unii mai scaldă pe bolnav ori îl afumă cu buruieni de lipitură ori cu tămâioară. Sânzienele sunt strânse de la Drăgaică și de la Mărină și uneori se pune în aceste buruieni și untură de porc negru tăiat în ziua de Ignat. Atunci când se pune untură se unge bolnavul cu acest amestec. Unele femei strâng buruienile la Prebejenie când adună pe cele mai de seamă: apărătoare și coada zmeului. Descântătoarea scaldă pe bolnav cu buruieni de lipitură strânse de Sânziene" [17]:

- „Zmeu negru/ Zmeu roșu/ Zmeu alb/ Zmeu vânăt/ Zmeu posomorât/ Zmeu ciumărât/ Zmeu din dragoste/ Zmeu din frică…/ Lipitură din bătaie/ Lipitură din nebuneală/ Lipitură de toate neamurili/ Și de toate spăimurili/ Să ieșiți de la N./ Din creierii capului/ Din fața obrazului/ Din zgârciul nasului/ Din rânză, din osânză/ Dân tot ce are el/ Cu toată frica/ Cu toată sperietura/ Cu toată lipitura…"[18] .

Lipitura sau boala provocată de Zburător afecta deopotrivă atât fetele cât și tinerele proaspăt căsătorite, motiv pentru care descântecele și gesturile trebuiau să fie bine făcute pentru a avea efectul scontat. Descântătoarele, pentru a nu fi la rândul lor afectate de „Zmeul iubirii pătimașe" erau mai vârstnice, de obicei femei iertate. Folcloristul român Tudor Pamfile ne spune că în conștiința populară acest spirit al iubirii era prezent, în funcție de zonele etnografice, cu denumiri diverse: *Zmeu, Zmău, Al-mai-rău, Ceasul rău*[19]. El coboară noaptea pe coș, ne spune în continuare cunoscutul etnolog, și chinuie nevestele însărcinate sau neînsărcinate, fetele mari pricinuitu-le neodihnă și lăsându-le cu vânătăi pe corp. Concluzia pe care o tragem în toate aceste suite de formule magice și cântece de dragoste este că omul și-a dorit dintotdeauna să gestioneze supranaturalul, sau, mai bine spus, toate lucrurile negative care veneau din lumea acestuia. În mod evident că oamenii participau în biserică la rugăciuni comune pentru recolte bogate, ploi, sănătate, dar niciodată preoții nu ar fi acceptat ritualuri care să contravină învățăturilor creștine. Conștiința populară rezona cu existența acestor mici divinități, unele malefice, care puteau fi controlate prin ritualuri specifice.

Pentru înțelegerea mentalului colectiv al comunităților rurale și a modului în care oamenii apelau la farmece și invocări, trebuie precizat că lumea satului arhaic se confrunta cu probleme diverse pe care le administrau singuri, de la molime și lipsa hranei, până la găsirea unui partener de viață. Aceste aspecte cotidiene erau metamorfozate în reprezentări mitice care trebuiau îmbunate și transformate în ceva prielnic pentru viață. Acest lucru era posibil pentru că în conștiința populară, așa cum remarcă și Mircea Eliade[20], sacrul era ambivalent, adică putea fi malefic sau, dimpotrivă favorabil omului. Cele mai rele lucruri care se puteau întâmpla erau puse pe seama prezențelor din lumea nevăzută, prezențe pe care cultura și credința populară le metamorfozează în reprezentări

[15] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale,* Editura Învierea, Timișoara, 2007, p. 650..
[16] E. Hodoș, *Descântece,* Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1912, p. 5.
[17] C. Rădulescu-Codin, *op. cit.,* pp. 566-567.
[18] *Ibidem*
[19] Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român,* Editura Vestala, București, 2017, p. 646.
[20] Mircea Eliade, *Tratrat de istorie a religiilor,* ediția a III-a, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992, p. 27.

mitice ce puteau fi controlate prin ritualuri, iar acestea erau: boala fizică și mintală, moartea, întunericul, durerea, frica, sărăcia, răutatea, etc[21].

În acest context amintim de dansurile magice ale călușarilor al cărui scop principal era cel taumaturgic. Chiar dacă preoții condamnau practicile magice ale acestora, le accepta ca atare și chiar le încurajau[22]. Acesta era un mod evident de control al sacrului, adică de a-l face favorabil omului. Descântecul este o formă complexă de chemare, alungare sau îmbunare a unei reprezentări mitice malefice, dar sunt și simplele formule de adresare sau „strigăturile" de la hore sau diferite obiceiuri.

În Argeș există și în zilele noastre, în anul 2026, un obicei, numit *Focul lui Sumedru,* practicat cu ocazia sărbătorii Sfântului Mare Mucenic Dimitrie din data de 26 octombrie, prin care omul încearcă nu doar să controleze supranaturalul, ființele din Lumea nevăzută, dar ajută chiar la nașterea lor, prin uciderea ritualică a zeității vechi, metamorfozată în natura ce se pregătea să moară odată cu venirea iernii[23]. Relația unor oameni inițiați cu supranaturalul (descântătoare, vrăjitoare, babe etc.) făceau parte din identitatea de grup a comunității, iar punerea la îndoială a legitimității acestora crea de multe ori teamă și anxietate. Era tema ancestrală a omul de răul care nu mai putea fi controlat. Mai mult decât atât este important de precizat că omul privea divinitatea în funcție de categoria lui de gândire, adică lucrurile mergeau rău pentru că ființa supranaturală, responsabilă de acel lucru, se înfuriase sau pur și simplu un ritual nu a fost bine executat. În mod evident descântecul, vrăjile sau farmecele era recunoașterea indirectă a omului că se afla într-o pe o treaptă de inferioritate, de subordonare, cu supranaturalul.

Rămânând în sfera descântecelor de dragoste și a relației pe care omul o are cu divinitățile, remarcăm la acestea implicarea mai multor elemente din natură care au conotație pozitivă, atât în credințele populare cât și în cele creștine. La primul descântec de dragoste prezentat în rândurile de mai sus, chiar dacă subiectul descântecului – fata – se folosește de „lipsa de rușine" în aducerea lângă ea ursitului, faptul că există un cal, substitut popular al îngerilor buni, a forței și a vitalității, îi dă un sens pozitiv[24]. Pasiunea pentru un flăcău devine devoratoare, plină de carnalitate, chiar violentă. Fata sau femeia îl dorește cu toată ființa ei, iar descântecul revelează acest lucru. În situația în care fata dorește doar să se căsătorească pentru că „îi trecuse timpul" și își dorea să fie „în rândul lumii" o să remarcă că aceste „făcături" de iubire devin „cuminți". Cel mai adesea aceste farmece/descântece de iubire se făceau lângă fântâni, simbol al vieții, pe rouă neîncepută, la primele ore ale dimineții sau pe poteci neumblate. Cum o să remarcăm în rândurile de mai jos, textul devine diafan, creează imaginea idilică de Rai, în care subiectul și obiectul descântecelor se vor întâlni pentru a-și întemeia o familie. În mod firesc și acesta era tot un descântec, deci situat în afara Bisericii și a modului de viață creștin Redăm un astfel de descântec din zona localitatea Făurești, județului Vâlcea:

De dimineață mă sculaiu,
La fântână plecaiu,
Pe potecă necălcată,
Pe rouă nescuturată;
Poteca o călcaiu,
Roua o scuturaiu
Dragostile le-adunaiu,
Acolo dac-ajunseiu
- *Bună dimineața, lină fântână!*

[21] Robert Knapp, *Zorii creștinismului. Oamenii și zeii în vremea magiei și miracolelor,* traducere din engleză de Sergiu-Adrian Adam, Editura Humanitas, București, 2024, p. 37.

[22] Elena Iagăr, „Revitalizarea Călușului în satele Pădureți și Mârghia, la 90 de ani de la lansarea Călușului în circuitul cultural universal. Contribuția Asociației Civice Pro Mârghia la recuperarea mărturiilor despre cultura populară locală", în Gabriela Păsărin, Ion Tița-Nicolescu (coordonatori), *Salvgardarea minții trupului și sufletului. Salvgardarea elementelor de patrimoniu cultural imaterial prin actualizarea practicilor și obiceiurilor*, Editura Pro Universitaria, conferință inaugurală de Academician Sabina Ispas, București, 2025, pp. 404-425.

[23] Ion Tița-Nicolescu, *Argeșul și Mușcelul văzute de călători străini și prin documente autohtone – istorie și folclor,* Editura Lumen, Iași, 2023, pp. 160-162.

[24] Hans Biederman, *Dicționar de simboluri,* vol. I, traducere din limba germană de Dana Petrache, Editura Saeculum I.O., București, 2002, p. 65.

- Mai poftim, fată bătrână!
(Îmi dete scaun să șed).
- N-am venit să șed,
Ci-am venit să-mi dai
Dtagostili tele
Să mă spăl pe ochi cu ele!

În altă ordine de idei, putem afirma că scopul interacțiunii oamenilor cu divinitățile din Lumea nevăzută avea rolul de a rezolva probleme care erau dincolo de puterea lor de decizie, iar acest lucru era de natură să atenueze anxietatea și spaimele. Apelând la supranatural, fata bătrână nu mai rămânea nemăritată, femeia se lepăda de iubiri nepotrivite, iar viața putea continua în rânduielile firești ale comunității. În orice caz, oamenii știau că aceste experiențe erau imprevizibile, adică era foarte probabil ca tânăra să nu se mărite, iar nevasta să rămână nevindecată, iar aceste eșecuri era justificate prin ritualuri făcute greșit, incantații neadecvate sau alte aspecte ce nu plăceau respectivei divinități, adică ceva nu mersese bine.

Așa cum remarcam în rândurile de mai sus, relația omului cu supranaturalul a particularizat comunități și creat legături indestructibile între indivizi. Imaginea supranaturalului în satul românesc – perspectivă etnologică asupra descântecelor și farmecelor de dragoste – reprezintă din punct de vedere al cercetării etnologice și etnografice un larg orizont de cercetare[25]. Studierea Lumi nevăzute și interacțiunea omului cu aceasta pot deschide noi porți de înțelegere a comunităților arhaice în complementaritatea lor.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bernea, Ernest, *Cadre fundamentale ale gândirii populare românești. Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității,* Editura Predania, București, 2022.
2. Biederman, Hans, Dicționar de simboluri, vol. I, traducere din limba germană de Dana Petrache, Editura Saeculum I.O., București, 2002.
3. Burghele, Camelia, *Cămașa ciumei, note pentru o antropologie a sănătății,* Editura Paideia, București, 2003.
4. Coșbuc, George „Pneumoniile și cauzele lor în superstițiile poporului român, în *Vorba de acasă, eseuri, povestiri și schițe filozofice*, colecția MICA ROMĂ XXI, Editura Vremea, București, 2020.
5. Eliade, Mircea *Tratrat de istorie a religiilor,* ediția a III-a, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992.
6. Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale,* Editura Învierea, Timișoara, 2007.
7. Hodoș, E., *Descântece,* Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1912.
8. Golopenția, Sandală, *Folclor, etnologie, antropologie,* Editura Academiei Române, București, 2021.
9. Iagăr, Elena, *Troița în spațiul românesc. Artefact ritual, decorativ,* Editura Pro Universitaria, București, 2023.
10. Iagăr, Elena, „Revitalizarea Călușului în satele Pădureți și Mârghia, la 90 de ani de la lansarea Călușului în circuitul cultural universal. Contribuția Asociației Civice Pro Mârghia la recuperarea mărturiilor despre cultura populară locală”, în Gabriela Păsărin, Ion Tița-Nicolescu (coordonatori), *Salvgardarea minții trupului și sufletului. Salvgardarea elementelor de patrimoniu cultural imaterial prin actualizarea practicilor și obiceiurilor*, Editura Pro Universitaria, conferință inaugurală de Academician Sabina Ispas, București, 2025.

[25] Ion Tița-Nicolescu, „Arta tradițională și etnologia religioasă, elemente esențiale de identitate românească”, în *CERCETĂRI ȘI STUDII Etno-muzicologie, bizantinologie și etnologie,* vol. 6, Nr. 8/2025, Editat de Asociația pentru Cultură Bănățeană, pp. 173-186.

11. Knapp, Robert *Zorii creștinismului. Oamenii și zeii în vremea magiei și miracolelor,* traducere din engleză de Sergiu-Adrian Adam, Editura Humanitas București, 2024.
12. Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român,* Editura Vestala, București, 2017.
13. Rădulescu-Codin, C., *Literatură populară,* volumul I, *Cântece și descântece ale poporului român,* Editura Minerva, București, 1986.
14. Tița-Nicolescu, Ion, *Tradiții populare și dogmă creștină, Scurtă incursiune în sincretismul religios românesc – lunile mai și iunie*, Editura Etnologică, București, 2024.
15. Tița-Nicolescu, Ion „Simbolica teologică și folclorică a acoperământului de cap", în Gabriela Păsărin și Ion Tița-Nicolescu (coordonatori), *Salvgardarea elementelor de patrimoniu cultural imaterial în context activ și în context pasiv*, Editura Pro Universitaria, Craiova, 2024.
16. Tița-Nicolescu, Ion, *Argeșul și Mușcelul văzute de călători străini și prin documente autohtone – istorie și folclor,* Editura Lumen, Iași, 2023.
17. Tița-Nicolescu, Ion, „Arta tradițională și etnologia religioasă, elemente esențiale de identitate românească", în *CERCETĂRI ȘI STUDII Etno-muzicologie, bizantinologie și etnologie,* vol. 6, Nr. 8/2025, Editat de Asociația pentru Cultură Bănățeană.
18. Tița-Nicolescu, Ion, „ETHNOLOGICAL CONFLUENCES IN THE TRADITIONAL CULTURE OF ARGES–RURAL MEANING AND RELIGIOUS SYNCRETISM", în „*LITERATURE, DISCOURSE AND MULTICULTURAL DIALOGUE*", Tg. Mureș, 2025.
19. Vulcănescu, Romulus, *Fenomenul horal,* Editura Ramuri, Craiova, 1944.

GENDER COORDINATES IN GOLDEN AGE DETECTIVE FICTION

Elena Mocanu-Paraschiv (Spătaru)
PhD Candidate, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract: *This paper explores the construction of gender in Golden Age detective fiction, focusing on the works of Agatha Christie and Raymond Chandler. Drawing on feminist theory and cultural studies, it examines gender as a socially constructed category shaped by ideology and power relations. The analysis engages with key theoretical perspectives, including Simone de Beauvoir's concept of gender as cultural construct, Susan Bordo's view of the body as a site of discipline, and Michel Foucault's notion of internalized control. Situating the genre within its early twentieth-century context, the paper highlights how shifting gender roles inform literary representations of masculinity and femininity. It argues that detective fiction both reinforces and challenges dominant gender norms, revealing tensions between conservatism and subversion in the portrayal of identity.*

Keywords: *gender studies; feminist theory; patriarchy; crime fiction; detective archetypes*

Gender as a concept is intricately linked to social dynamics, its meaning fluid and shaped by personal experiences and social contexts. In the field of crime fiction as well, historically and culturally constructed images associated with masculinity and femininity have evoked oppression, discrimination, and conflict. Alongside race and class, gender has often been used as a tool to divide people into superior and inferior groups, the powerful and the weak. Traditionally, the private eye genre appeared to be self-consciously and aggressively male. Representations of women characters were frequently limited and even misogynistic, reflecting period attitudes that made it difficult to imagine a woman in the private eye's role.

The rise of social, literary, and cultural studies has brought the concept of gender, along with terms like gender role, identity, crisis, and power, to the forefront of analysis. These studies aim to depict how gender shapes behavior and social position, particularly within patriarchal societies. Gender theorists explore how different cultures perceive gender, the factors influencing these perceptions, and the resulting social consequences. Simone de Beauvoir, in her groundbreaking work *The Second Sex*, argues that gender is not simply an expression of biological sex but a social construct, a product of cultural beliefs and expectations. As a key element of identity, gender interacts with other aspects of cultural constructs (space, time, norms) within a society.

In her book, *The Unbearable Weight*, Susan Bordo critiques the traditional association of the body with negativity, contrasting it with the mind or soul, seen as purer. Within this framework, she identifies a problematic gender-body duality. Women are often positioned as the embodiment of the physical, and thus, by extension, of negativity or whatever that might be. This negativity can range from distractions from knowledge to temptations leading men astray, justifications for violence, or even death. Bordo highlights how the female body is paradoxically blamed for inciting negative male behavior. She cites examples such as the exclusion of women from the priesthood or the justification of rape and domestic violence based on the notion that a woman's body itself triggers immoral thoughts or violent reactions. In her book, Bordo largely relies upon Michel Foucault's theories, which have been foundational for many feminist scholars. Both Bordo and Foucault see the body as a social construct, shaped by cultural norms and discourses. However, Bordo argues that the female body experiences a more intense form of social control. The blame placed on women for their natural physical attributes is gradually internalized, leading to self-criticism and even extreme measures, which is a realization that can be observed more clearly in some of Raymond Chandler's female characters.

Foucault, in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), explores the concept of internalized discipline, where individuals become self-regulating in response to the perception of constant surveillance and potential punishment. He describes the shift from external, violent, and

spectacular forms of punishment, to less straightforward, internalized forms of discipline linked to the parallel shift from sovereign power, based on direct violence, to disciplinary power based on systemic and institutionalized surveillance and control. Once internalized, they become self-surveillance and self-control.

Bordo applies the concept of internalized discipline to the female experience, suggesting that women internalize the "blaming ideology" surrounding their bodies. This ideology casts them as responsible for provoking male aggression, leading to feelings of shame and discomfort with their natural femininity. As a consequence, some women resort to drastic measures in order to discipline and reshape their bodies in an attempt to conform to societal expectations. Christie herself, as an author, had to deal with, and sometimes challenge, such social expectations in a still patriarchal world and in a patriarchal "gendered genre."

Susan Bordo further elaborates on cultural norms that create the rigid binary of mind (masculine) and body (feminine). This manufactured distinction blames women for possessing a feminine body, associating it with passivity and even making them responsible for men's moral failings and aggression. Bordo aligns herself with feminist theorists who have developed a "critique of the politics of the body." She argues that the physical body becomes a battleground due to these constructed binaries. Cultures impose norms that dictate what aspects of the body are acceptable to display and what must be hidden. The body thus becomes a political site where individuals, particularly women, are forced to navigate these expectations.

During the Golden Age of detective fiction, Christie focused on one male detective, Hercule Poirot, to initiate the picture that will be completed by the female Miss Marple. The doctoral dissertation that this introductory text introduces will partially concentrate on the novels featuring the two above mentioned detectives. Poirot, the most famous of Christie's detectives and a reinvention of the Sherlock Holmes archetype, is central, but also on the Miss Marple novels, which add a more personal touch, to be examined in some of her novels under investigation in this doctoral dissertation. The choices of a male or of a female detective in Christie's novels, as well as the choice of a nasty, cynical private eye in Chandler involve gender distinctions and challenges to be explored not only in this project but in the doctoral dissertation.

In *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (1981), Dennis Porter notes the historical context in which a hardboiled detective's role was viewed as inherently male, thus confirming Raymond Chandler's views in *The Simple Art of Murder*. A woman in a hardboiled detective role would only be seen only as unlikely, strange or comic, as the world moves from narratives expressing a desire for comfort and stability, a feminine characteristic, toward narratives that represent the dramatic changes of urban life in a corrupt, cynical world.

Verisimilitude seemed to require that a lone female investigator who accepted the risk of being shot at, drugged, or assaulted like the hardboiled male detectives would also suffer forms of sexual aggression that might stretch too much the boundaries of genre conventions. Nevertheless, it was a sign of the times. Todorov invoked two axes of verisimilitude: the "rules of the genre" and "public opinion" or doxa. Both are part of generic expectation in general: when somebody bursts into song during a musical, this does not confound expectations; likewise, expectations of generic rules will be dependent on the doxa, a regime of verisimilitude in itself constantly shifting according to a complex set of checks and balances which characterize the world of discourse in general.

The development of the first wave of feminism, which rose at the end of the previous century, but gained impetus especially after the end of World War I, bore significant consequences in criticism especially later, after the 1960s. The right to vote for women and their insertion into the labor market, along with the consequences brought about in connection with their family dynamics, had profound effects on social attitudes, cultural norms, and the collective psyche, all of which being mirrored in the crime fiction of the era and in more criticism since the rise of the second and third waves of feminism, continuing well into the 21st century with the fourth wave. Nevertheless, the broad picture of postwar feminist waves is of less relevance in terms of the primary texts' ideological configurations and more of our contemporary feminist critics' response to the inter-war age, in proper New Historicist and gender studies fashion.

Julian Symons, in *Bloody Murder*, pays attention to some other significant developments. Genre responded to some of the new requirements of gender, and female audiences became particularly powerful. Among the developments that affected crime fiction were not only direct reflections of revolutionary, turbulent and unsettling new events and social tensions, but also the rise of the more peaceful reading audiences, more specifically women, and their attitudes. Symons argues that the reading habits of the public shaped the changing nature of the crime fiction genre in the 1920s, with women being largely responsible for that. This has already been discussed as a general trend. Symons more specifically draws attention to such aspects as the increasing number of lending libraries in Britain in terms that one can examine in Fairclough's terminology as conducing to new sets of discursive practices and interactions between readers and authors mediated by both publishing houses and the new lending libraries. Symons claims that the preferences of the large number of women who patronized these lending libraries must have affected the literature that was subsequently produced and consumed.

Lending libraries were therefore, as Symons notes, a decisive factor in the processes of the distribution and consumption of detective and crime fiction. However, this is arguably a less significant development than the above-mentioned discursive and social practices that amounted to challenges of a large section of the American population to the demands of law and order after the 18th Amendment to the Constitution of the United States was ratified in 1919, ushering in the Prohibition years. At that time, hegemonic discourse, both religious and secular, had turned hundreds of thousands of ordinary working and middle-class Americans, as well as large numbers of dubious entrepreneurs into criminals or, at least, into their accomplices.. The many people who resisted the implementation of the Prohibition enabled the shaping of a society in which crime syndicates flourished in the effort to cater to an appetite that could not be contained. Prohibition set the stage for an unprecedented wave of crime associated in the popular mind with the glamor provided by risk, fights, speed and firepower, fast cars, machine guns.

Critical voices such as those of Stephen Knight and of Nicola Humble (on the feminine middlebrow novel from the 1920s to the 1950s) argue that the social forces that influenced the production of these novels cannot be strictly confined to the interwar years but continued well beyond the end of the Second World War into the late 1940s. However, the focus is always that of "the golden age," in which the glamor or crime and violence gave force to the forging of very influential crime subgenres, such as the hardboiled novel, with Raymond Chandler one of its central figures, as well as to the emergence of gender power configurations.

Alison Light, in her volume, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*, acknowledges the complex ideological influences that shaped middlebrow fiction in the period, understanding conservatism not as simply opposing change, but as a kind of brake, "holding progress back on the leash of caution but allowing it nonetheless to advance."(17). In the chapter on Agatha Christie, Light suggests that fiction of this period reworks and renegotiates outdated cultural norms even while providing distinctly conservative resolutions, providing a modern sense of the shaky boundaries of respectability. Merja Makinen herself, in her chapter on Agatha Christie in *The Blackwell Companion to Crime Fiction*, notes the author's resistance to prevailing ideological assumptions, in addition to her being dismissed as a mere ingenious puzzle-plotter (Makinen, 415).

Mary Cadogan and Patricia Craig's *The Lady Investigates: Women Detectives and Spies in Fiction* is a thorough study that contributed to the growing body of work on gender in crime fiction but was also the first to examine extensively female characters in the genre. Though *The Lady Investigates* acknowledges the social factors that shaped depictions of femininity in Golden Age crime novels, it is a history of women detective figures that includes a list of characters and how they function rather than a close reading of the factors that influenced portrayals of gender in the novels and stories examined. This thesis aligns more closely with Merja Makinen's work on femininity in the novels of Agatha Christie, *Agatha Christie: Investigating Femininity* (2006). Unlike many other critical works on the genre that deal with gender, Makinen's work recognizes the potential for ambivalence in Christie's representations of femininity.

Using a historical approach in the examination of the various culturally defined modes of femininity in Christie's novels, Makinen argues that even though Christie was active during a time of intense gender reappraisal in the modern world, "…a political conservatism did not necessarily rule out a questioning and even subversive attitude to cultural gender expectations" (Makinen 1). She also states that one of her aims is to use a wide variety of Christie's fiction in her work in order to give her readings more depth and provide a comprehensive look at the issues with which her work engages, an approach that this thesis also advocates but with a wide variety of writers and texts, as opposed to being a single-author study.

Unlike many other critical works on the genre that deal with gender, Makinen's work recognizes the potential for ambivalence in Christie's representations of femininity. In *Agatha Christie: Investigating Femininity*, the major claim is that, far from being a mainstream, middlebrow conservative writer legitimating and enforcing women's domestic role of what Beauvoir calls the second sex, Agatha Christie's fiction, in Makinen's opinion, often depicts women as adventurous, independent women who cope with sexual relationships along more equal lines, although under the vigilant eye of such respectable characters as Miss Marple. Women are also allowed the dangerous challenge to undermine or disrupt society and yet the texts refuse to see them as doubly deviant because of their femininity. Makinen's detailed textual analysis of Christie's work demonstrates how discreetly innovatory Agatha Christie was in regard to gender issues, an undertaking that she had started as early as the nineteen twenties and continued all the way to the early nineteen seventies.

Christie's remarkable accessibility makes her work address a wide target audience, thus occupying a large share of the middlebrow literary market. Apparently, as Richard York has other people claim, "no one needs to *study* Agatha Christie" (York: 1). Yet he writes a whole volume stressing the author's relevance, whose title says a lot about Agatha Christie's influence: *Agatha Christie: Power and Illusion.* In terms of the power of Christie's discursive practice within the framework of post-World War I society undergoing change, but still largely patriarchal, her artistic illusion has to be considered through feminist lenses as well. This will be done, first and foremost, in contradiction with the largely patriarchal competitor in the field of crime fiction, Raymond Chandler, who thought that the field of crime is no woman's business. However, the gender landscape is complex, involving both the craft of fiction (types of detectives, settings, plot, detection and mystification) and the overall cultural perspectives, including the rise of female audiences and criticism.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press, 1993.
2. Cadogan, Mary, and Patricia Craig. *The Lady Investigates: Women Detectives and Spies in Fiction*. Victor Gollancz, 1981.
3. Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Vintage Books, 1988.
4. Christie, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. William Collins, 1926.
5. de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Translated by H. M. Parshley, Vintage Books, 2011.
6. Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan, Vintage Books, 1995.
7. Humble, Nicola. *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford University Press, 2001.
8. Knight, Stephen. *Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity*. Palgrave Macmillan, 2004.
9. Light, Alison. *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*. Routledge, 1991.
10. Makinen, Merja. *Agatha Christie: Investigating Femininity*. Palgrave Macmillan, 2006.
11. Makinen, Merja. "Agatha Christie." *A Companion to Crime Fiction*, edited by Charles J. Rzepka and Lee Horsley, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 414–426.
12. Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. Yale University Press, 1981.
13. Symons, Julian. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. Penguin Books, 1993.
14. Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Translated by Richard Howard, Cornell University Press, 1977.